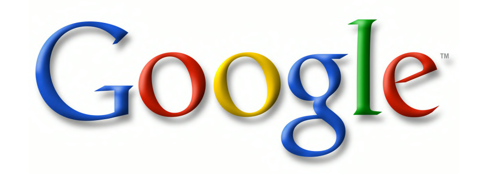


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

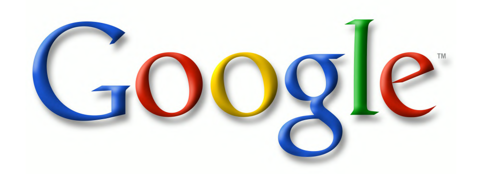
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

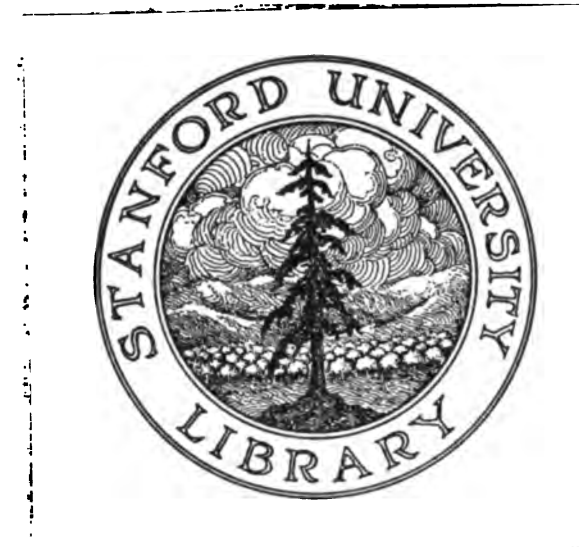
Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

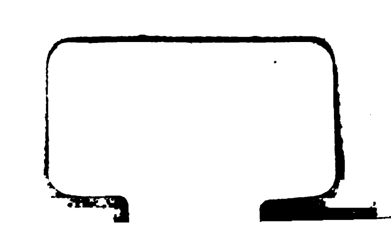
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.





Music Library



DIE

MENSURALNOTEN UND TAKTZEICHEN

DES

XV. UND XVI. JAHRHUNDERTS

ERLÄUTERT DURCH

HEINRICH BELLERMANN

ZWEITE AUFLAGE

BERLIN
VERLAG VON GEORG REIMER

1906

ML174
B442
ed.2

Inhalt.

Verzeichnis der mitgeteilten Kompositionen.

Vorwort zur ersten Auflage.

Bei dem jetzt immer mehr zunehmenden Studium der Musikgeschichte und bei dem Interesse, das namentlich an den musikalischen Erzeugnissen des 16. Jahrhunderts genommen wird, dürfte eine Aufklärung über die Mensuralnoten der ältesten Notendrucke, wie ich sie in der gegenwärtigen Schrift versucht habe, den Freunden dieser Studien nicht unwillkommen sein, da auch die in jeder anderen Hinsicht verdienstlichsten Arbeiten der Neueren sich über diesen Gegenstand nicht ausführlich und deutlich genug auslassen, um befriedigenden Aufschluß zu geben.

Die genaue Notenkenntnis jener Zeit ist jedenfalls das erste Erfordernis zum Verständnis ihrer Musikwerke, wiewohl nicht das einzige. Denn es gehört dazu auch eine genaue Kenntnis des alten Tonsystems, welche jene Komponisten bei den Sängern voraussetzten, so daß sie die bei ihren Kadenzen erforderlichen Erhöhungs- und Vertiefungszeichen (♯ und ♭) wegließen, die wir jetzt ohne Berücksichtigung der alten Tonarten gar nicht hinzufügen können, wenn wir nicht vielleicht gerade das verwischen wollen, was an den alten Gesängen charakteristisch ist; und ebenso ist zur rechten Würdigung und Übertragung der alten Kompositionen die Kenntnis des strengen Kontrapunktes und die mit dem Rhythmischen aufs engste verbundene Lehre über den Gebrauch der Dissonanzen und Konsonanzen unentbehrlich. Über diese Gegenstände, sowie über die Gesetze der Wortunterlage, wie wir sie bei Orlandus und Palestrina beobachtet finden, gedenke ich in einer späteren Schrift zu reden. Die gegenwärtige behandelt in ihrem ersten Abschnitte die Mensuralnoten, wie sie von der Mitte des 15. bis Ende des 16. Jahrhunderts im Gebrauch waren, und fügt daran einige kurze geschichtliche Bemerkungen über die allmähliche Entwicklung dieser Notenschrift, wobei ich von der natürlichen Annahme ausgehe, die schwerlich einen Widerspruch finden wird, daß die ersten Mensuralnoten dem trochäischen Rhythmus entsprochen haben; daraus erklärt sich die Erscheinung, daß wir bei den ältesten Mensuralisten (bei Franco, seinen Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolgern) durchgängig einen dreiteiligen Takt finden, worauf erst bei weiterer Entwicklung der Kunst das zweiteilige Maß in Anwendung gekommen ist. Der zweite Abschnitt enthält sodann die sehr komplizierte Takt- und Tempobezeichnung, die als ein natürlicher Bestandteil der Mensuralnotenschrift nicht von dieser getrennt werden kann.

Über die Musik der früheren Jahrhunderte und namentlich über die ersten Anfänge der Notenschrift (sowohl Choral- als Mensuralnoten) sind in neueren

Zeiten manche wertvolle Schriften erschienen, von denen ich namentlich die *Histoire de l'harmonie au moyen âge* von Coussemaker (Paris 1852) hervorhebe, in welcher derselbe von S. 149 an über die Notation handelt. Er gesteht aber selbst, daß die Resultate seiner Untersuchungen nicht erschöpfend sind. *Nous y démontrons*, heißt es in der Vorrede S. IX, *que les neumes, par des transformations successives, ont donné naissance à la notation carrée du XIIe siècle. Cette démonstration a donné lieu à des recherches sur l'origine des neumes, leur développement, leur signification et leur traduction. Ces recherches, sans présenter un résultat complet, pourront du moins être considérées comme des jalons propres à tracer la voie pour arriver à la solution des questions importantes, qui se rattachent à cette branche de la paléographie.* Ferner finden wir darüber, wie die Linien und Zwischenräume von Guido von Arezzo für die Neumen benutzt sind, sehr schätzenswerte Bemerkungen in Kiesewetters Guido von Arezzo, sein Leben und Wirken (Leipzig 1840) von S. 38 an. Aber für die nächstfolgende Zeit bis zur Entwicklung der Notation, wie man sie in der Mitte des 15. Jahrhunderts sieht und wie sie sich bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts erhalten hat, ist in der Geschichte dieses Gegenstandes noch manche Lücke. Wir stoßen bei der Notation Francos noch auf Zweifel, die nicht eher beseitigt werden dürften, bis wir eine neue mit den Handschriften verglichene Ausgabe dieses Schriftstellers besitzen. Denn die im dritten Teile der Gerbertschen Sammlung *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum usw.* (St. Blasien 1784) mitgeteilte Ausgabe hat den Fehler, daß sich ihre Notenbeispiele häufig durch den Mangel an Übereinstimmung mit dem Text als unzuverlässig zeigen.

Für den in der gegenwärtigen Schrift behandelten Gegenstand findet man bei neueren Schriftstellern wenig Hülfe, so daß man sich nur aus den Quellen selbst, aus den theoretischen und praktischen Musikwerken des 15. und 16. Jahrhunderts, Rat erholen kann. Es sind dies vornehmlich die Werke von Sebald Heyden, Glarean, Franchinus Gafor und Petit Adrian Coclicus. Im ersten Abschnitt, der von der Gestalt und dem Werte der einfachen Noten und Ligaturen, also mehr von dem Elementaren handelt, bin ich auch kleineren Kompendien des 16. Jahrhunderts gefolgt, da diese, für Anfänger bestimmt, die Regeln namentlich in bezug auf die Ligaturen übersichtlich und getrennt geben. Diese sind so wie die obengenannten mit ihren vollständigen Titeln auf S. 11 verzeichnet; auf andere wird ebenso an den betreffenden Stellen hingewiesen. Sehr vollständige Verzeichnisse der hierher gehörigen Schriften findet man in Forkels allgemeiner Literatur der Musik (Leipzig 1792) S. 303 und in C. F. Beckers systematisch-chronologischer Darstellung der musikalischen Literatur (Leipzig 1836) S. 312 unter der Rubrik: Anweisungen zum Figuralgesang.

Wie wenig Interesse der Gegenstand bei den Schriftstellern des vorigen Jahrhunderts gefunden hat, sieht man aus den geringschätzigen Urteilen, die selbst

von namhaften Gelehrten darüber gefällt worden sind. So sagt Sulzer in seiner Theorie der schönen Künste (Leipzig 1793) Teil III S. 282 über die Ligaturen: »Der geringe Nutzen, der aus der völligen Aufklärung dieser dunkeln Sache entstünde, würde die große Mühe, die man darauf verwenden müßte, nicht belohnen.« Ähnlich schreibt Rousseau in seinem *Dictionnaire de musique* (Zweibrücken 1782) Teil I S. 281, der Wert der Ligaturen habe sich nach einer unzähligen Menge gänzlich vergessener Regeln gerichtet, »*selon un nombre infini de règles si parfaitement oubliées à present, qu'il n'y a peut-être pas en Europe un seul Musicien qui soit en état de déchiffrer des Musiques de quelque antiquité*«. Der erste, der mit wissenschaftlichem Eifer versuchte, einiges Licht in die Sache zu bringen, war Forkel in seiner allgemeinen Geschichte der Musik Teil II (Leipzig 1801) von S. 395 an. Aber auch seine verdienstlichen, wiewohl die Sache nicht zum völligen Abschluß führenden Leistungen sind von Späteren ignoriert worden. So enthält das 1837 zu Stuttgart erschienene Universal-Lexikon der Tonkunst von Schilling mehrere seltsame Artikel; z. B. Teil IV S. 394 über Ligaturen: »Die Alten bezeichneten damit denjenigen Vortrag, wenn auf mehreren Noten eine einzige Silbe gesungen werden sollte, in welchem Falle allerdings auch die Töne meist ligato vorgetragen werden müssen. Bei ihnen, den Alten indes, bekamen in dem Falle die Noten auch einen verschiedenen Wert, der in der Notenschrift nicht angedeutet werden konnte.« An einer andern Stelle, Teil IV. S. 665 wird in dem Artikel über Mensuralmusik behauptet, der Punkt der *Divisio* sei imstande, eine dreizeitige Note in eine vierzeitige zu verlängern; und kurz vorher S. 663 heißt es: »In der letzten Hälfte des fünfzehnten und Anfang des sechzehnten Jahrhunderts fangen die Praktiker bereits an, von der übermäßig breiten Mensur, von dem *Tempus* (!) und *Modus*, deren ersteres unter gewissen Vorzeichnungen der Perfektion bis 27 (!), letzterer bis 81 Takte gelten konnte, abzugehen« — während doch bis ins siebzehnte Jahrhundert hinein das *Tempus*, d. h. der alla Breve-Takt, das einzige Maß war, und auch das *Tempus perfectum* (der $\frac{3}{1}$ Takt) weit häufiger anzutreffen ist, als die *Prolatio perfecta* (unser $\frac{3}{2}$ Takt).

Besseres, jedoch nur zu sehr beiläufig, um recht belehrend zu sein, bringt über diesen Gegenstand von Winterfeld in seinem Werke Gabrieli und sein Zeitalter (Berlin 1834) Teil I. S. 127 u. f.; ebenso G. R. Kiesewetter in seiner Geschichte der Europäisch-Abendländischen Musik (Leipzig 1846) S. 28 und 32; ferner Kandler Über das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina nach Guiseppe Baini (Leipzig 1834) S. 155 und 156, und Proske in seiner *Musica divina* (Regensburg 1853), welcher in der Vorrede S. XXXV einzelnes Beachtenswerte über den Takt gibt. Die in diesen Werken und sonst noch anderwärts vorkommenden hierher gehörigen Bemerkungen durften bei der Abfassung dieser Schrift nicht unbeachtet und ungeprüft bleiben.

Das Beste hierüber hat bis jetzt Dehn in seiner Harmonielehre (Berlin 1840) von S. 27 bis 31 gegeben, so wie auch die von ihm aus alten Drucken herausgegebenen *Psalmi VII poenitentiales* des Orlandus Lassus und seine Sammlung älterer Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert überall die Hand des vollkommenen Sachkenners bekunden. Er versprach in der Anmerkung S. 30 den Gegenstand späterhin ausführlich zu behandeln, wenn nicht vorher das von Fétis versprochene Werk: *Histoire de toutes les notations de la Musique* erscheinen würde. Dies ist noch nicht geschehen, und es ist sehr zu beklagen, daß Dehn seinen Vorsatz auszuführen durch seinen unerwartet frühen Tod verhindert worden ist, durch welchen die musikalische Wissenschaft einen unersetzlichen Verlust erlitten hat. Ich kann diese Vorrede nicht schließen, ohne dem teuren Entschlafenen für das gütige Wohlwollen, welches er mir im Leben geschenkt, und mit dem er stets auf das bereitwilligste mich in meinen Studien unterstützt hat, meinen innigsten Dank nachzurufen.

Berlin im Mai 1858.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Die vorliegende zweite Auflage der Schrift meines verstorbenen Bruders ist im wesentlichen ein Wiederabdruck der ersten vom Jahre 1858. Dies war schon, als die Verlagshandlung noch mit ihm selbst, kurz vor seinem Hinscheiden, über die Herstellung einer neuen Auflage in Verhandlung trat, bestimmt verabredet worden, und es mußte jetzt, wo die Sache nach mancherlei Verzögerung zur Ausführung kommt, um so mehr daran festgehalten werden, als das Buch in seiner ursprünglichen Gestalt zuerst den Namen seines Verfassers den musikwissenschaftlichen Fachgenossen bekannt gemacht und auf diesem besonderen Forschungsgebiet eine bleibende und grundlegende Bedeutung gewonnen hatte. Es sind daher nur einige Zusätze und Änderungen, nach Art und Umfang nicht erheblich, berücksichtigt worden, die sich in dem Handexemplar meines Bruders fanden und offenbar zu solchem Zwecke bestimmt waren. Außerdem ist der ganze Text genau durchgesehen worden, um einzelne Versehen und Fehler der ersten Auflage richtig zu stellen. Hierbei sowie bei der Drucklegung selbst hatte ich mich des Rats und der Unterstützung von fachmännischer Seite zu erfreuen, im ersten Teile des Drucks von Herrn Ernst Langelütje, sodann von Herrn Dr. Johannes Wolf. Beiden Herren spreche ich auch hier meinen verbindlichsten Dank für ihre freundlichen Bemühungen aus.

Berlin am 7. November 1905.

Ludwig Bellermann.

Einleitung.

Unsere Musiknote zeigt durch ihre Stellung auf dem Liniensystem die Tonhöhe, durch ihre Gestalt die Zeitdauer oder den Wert des Tones an und wird letzteren Umstandes wegen Mensuralnote genannt, im Gegensatz zur Choralnote des Mittelalters, die nur im *Cantus planus* oder einstimmmigen Choralgesang zur Anwendung kam*). Seitdem man nach unserer Weise die Linien und Zwischenräume des Systems benutzt, hat sich in bezug auf die Bezeichnung der Tonhöhe, wenn man von dem verschiedenen Gebrauch der Schlüssel und Versetzungszeichen und von der Anzahl der Linien absieht, nichts geändert. Anders ist es dagegen mit der Bezeichnung des Wertes; diese war in steter Veränderung und Entwicklung begriffen, bis sich gegen Ende des siebzehnten und Anfang des achtzehnten Jahrhunderts die Gestalt der Noten so festgestellt hat, wie wir sie noch heutzutage im Gebrauch haben. Man muß sich aber nicht vorstellen, daß die in der gegenwärtigen Schrift zu erläuternden Noten der ersten Blütezeit musikalischer Kunst (die von der Mitte des fünfzehnten bis Ende des sechzehnten Jahrhunderts etwas weit gerechnet sein mag) für die damalige Zeit unvollkommener gewesen seien, als die unsrigen für die unsrige; denn die Alten waren vollkommen im stande, alles das, was sie den Regeln ihrer Kunst nach für statthaft hielten, auszudrücken.

---

*) *Mensura est habitudo quantitatem, longitudinem et brevitatem cujuslibet cantus mensurabilis manifestans. Mensurabilis dico, quia in plana musica non attenditur talis mensura* (Franco, ap. Gerbert, Script. III, pag. 2).

Quid est musica choralis? Est quae uniformiter suas notas profert et mensuras sine incremento et decremento prolationis. Vocaturque musica plana, vetus, simplex, uniformis et Gregoriana. (*Musicae artis liberalis brevis institutio pro primis thyronibus diligenter collecta a. D. 1540.* — Ein anonymer handschriftlicher Traktat, in meinem Besitz.)

Cantus duplex est, alter simplex ac uniformis, quo nunc vulgo in templis utuntur, et de hoc tractat musica plana, quam Gregorianam vocant: alter varius ac multiformis, de quo est musica, quam alii figuralem, alii mensuralem nunc vocant (Glareani Dod., pag. 1).

Cantus simplex planus est qui simplicibus notis incerti valoris simpliciter est constitutus, cujusmodi est Gregorianus (Tinctor, bei Forkel).

Quot requiruntur ad Notulas recte cognoscendas? Duo, locus & figura. Locus notulae docet, quatenus vocem intendi aut remitti oporteat, ad quem proprie pertinet, quicquid supra de Solmisatione traditum est. Figura vero notulae monstrat, quantum vox produci aut corripi debeat. Atque huc referentur, quaecunque porro de notularum valore, punctis, pausis, prolatione, tempore, modis, augmentatione ac diminutione docebuntur (Sebald Heyden, pag. 42).

Vergleichen wir die ältere Schreibweise mit der heutigen, so finden wir sie in folgendem von der unsrigen abweichend:

1. Die äußere Gestalt der Noten ist eine andere.

2. Die vier größten Notengattungen hatten einen zweifachen Wert, je nachdem sie nach dem vorgesetzten Taktzeichen dreizeitig oder zweizeitig gemessen werden sollten. Im ersteren Falle hießen sie perfekt, und es faßte die größere Notengattung die nächst kleinere dreimal in sich, im anderen, wo sie imperfekt hießen, nur zweimal; durchaus anders als bei uns, wo mit alleiniger Ausnahme zufälliger Triolen, Quintolen u. dergl. und des die Note um ihre Hälfte verlängernden Punktes, den die Alten übrigens auch kannten, durch das ganze System die zweiteilige Messung geht.

3. Die Alten wandten in den einzelnen Stimmen (womit wir es hauptsächlich zu tun haben) die Taktstriche nicht an, obgleich sie dieselben, wie aus ihren Tabulaturen (Partituren) zu ersehen ist, kannten. Für unsere verwöhnten Augen entsteht hierdurch manche Schwierigkeit, zumal da, wie sich zeigen wird, auch beim Zeichen der *Perfectio* (des dreiteiligen Taktes) unter gewissen Bedingungen die zweiteilige Messung zu beobachten ist.

4. Da man im ganzen fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert unter Musik hauptsächlich Gesang verstand, wobei oft mehrere Noten auf eine Silbe kommen, so wurden bei gewissen Notengattungen solche einer Silbe angehörige Noten eng aneinander geschrieben oder in ein Zeichen zusammengezogen, und es entstehen auf diese Weise die Ligaturen, die mit ihrer von den einzeln stehenden Noten durchaus abweichenden Bedeutung einen der schwierigsten Punkte der alten Mensuralnotenschrift bilden.

5. Die Geschwindigkeit, die wir in der neueren Musik *Tempo* nennen und durch die allgemein gebräuchlichen Wörter *Allegro, Adagio* u. a. bezeichnen, drückten die alten Musiker durch das Taktzeichen selbst aus. Sie nahmen nämlich einen feststehenden Wert der Noten, einen *integer valor notarum* an, in welchem eine bestimmte Notengattung (die *Semibrevis*) eine bestimmte Zeitdauer (einen *Tactus*) galt; alle Taktzeichen (die, unsrer Bezeichnung ähnlich, aus Kreisen und Bruchzahlen bestehen) geben an, in welchem Verhältnis die verschiedenen Notengattungen zu dem *integer valor* stehen. Diese Takt- und Tempobezeichnung, welche die Musiker des fünfzehnten Jahrhunderts zu den größten Künsteleien verleitete, wird im zweiten Abschnitt gegenwärtiger Schrift behandelt werden; der erste Abschnitt beschäftigt sich mit der Gestalt und dem Wert der einfachen Noten und Ligaturen, wie sie unter den einfachsten Taktverhältnissen vorkommen.

Erster Abschnitt.

Von der Gestalt und dem Werte der einfachen Noten und Ligaturen.

Gestalt und Name der einfachen Noten.

Maxima.

Longa.

Brevis.

Semibrevis.

Minima.

( ) *Semiminima.*

*Fusa**).

Semifusa.

Bei den einfachen Noten ist es gleichgültig, ob der Strich nach unten oder oben gezogen ist ( ). Bei der *Maxima* und *Longa* finden wir ihn fast immer an der rechten Seite. Die *Maxima*, *Longa*, *Brevis*, *Semibrevis* und *Minima* sind auf obiger Tabelle mit hohlen (ungefüllten oder weißen) Köpfen; sie kommen auch schwarz oder gefüllt vor:



wodurch sich ihr Wert, je nach dem vorgeschriebenen Taktzeichen, ändert.

Aus der *Semibrevis* ist unsere ganze Taktnote entstanden, aus der *Minima*

---

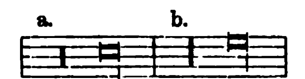
*) ***Fusa***, sagt Adlung, Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit (Erfurt 1758), pag. 204, kommt her von *fundere*, gießen, weil sie wie ein Strom vorbeilaufen soll. — Die ***Fusa*** wird auch bisweilen *croma* und die *semifusa semicroma* genannt, z. B. beim Adrian petit Coclicus. — Glarean, Heyden u. a. haben dagegen diesen Namen nicht.

unsere halbe Note, aus der *Semiminima* unser Viertel usw. Von den größeren Notengattungen haben wir nur noch im alla breve-Takte die *Brevis* (oder doppelte Taktnote) im Gebrauch.

Den Noten entsprechen folgende hier neben dieselben gesetzten Zeichen des Stillschweigens (Pausen):

Pausa. *Semipausa.* *Suspirium.* *Semisuspirium.*

Es sind dies ganz dieselben Zeichen, welche bei uns im Gebrauch sind. Die Pause für die *Longa* ist, je nachdem sie zwei- oder dreizeitig gemessen wird, ein aus zwei oder drei *Pausis* (Pausen der *Brevis*) zusammengesetzter Strich:



man nannte die erste (bei a) die *Pausa longa*, die andere (bei b) die *Pausa modi.* *)

Wie wir heutzutage den Takt in verschiedenen Notengattungen ausdrücken können, z. B. in der doppelten Taktnote (𝅜, $\frac{2}{1}$ oder alla breve-Takt), in der ganzen Taktnote (𝅝, $\frac{2}{2}$- oder $\frac{4}{4}$-Takt), so war dies auch bei den Alten der Fall. Für gewöhnlich nahmen sie aber die *Brevis* (unsre doppelte Taktnote) als Einheit des Taktes an und nannten sie die *Mensura temporis*, oder kürzer das *Tempus*.

Eine jede Mensur ist nach dem vorgeschriebenen Taktzeichen entweder perfekt (vollkommen) oder imperfekt (unvollkommen), d. h. sie ist entweder dreizeitig und die Taktart ist eine ungerade, oder sie ist zweizeitig und die Taktart ist eine gerade. Unter *Tempus perfectum* haben wir also den $\frac{3}{1}$-Takt und unter *Tempus imperfectum* den $\frac{2}{1}$- oder $\frac{4}{2}$-Takt (unsern alla breve-Takt) zu verstehen. Perfekt aber wurde die ungerade Taktart ihrer Dreiteiligkeit wegen genannt, wie Franco von Cöln (der älteste uns überlieferte Schriftsteller über Mensuralmusik) sagt, weil die Drei die vollkommenste unter allen Zahlen sei, und von der Dreieinigkeit, der wahren und höchsten Vollkommenheit, den Namen führe. Siehe *Musica et cantus mensurabilis,* Cap. IV: *Perfecta dicitur, eo quod tribus temporibus mensuretur. Est enim ternarius numerus inter numeros perfectissimus pro eo, quod a summa Trinitate, quae vera est et summa perfectio, nomen assumpsit.* Das

*) Die Namen der Pausen sind nach Glarean Dod., pag. 198 angegeben. Die Pause der *Brevis* nennt er auch *Pausa proprie.* Sie ist die eigentliche Pause, so daß die größeren Pausen der *Longa* und *Maxima* aus ihr zusammengesetzt werden.

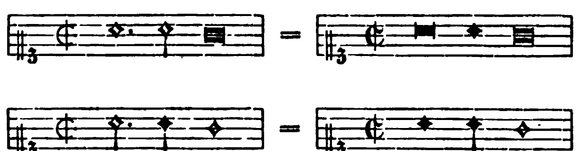
Zeichen für das vollkommene *Tempus* ist ein geschlossener Kreis ○, für das unvollkommene ein halber C. Beide Zeichen finden wir gewöhnlich durchstrichen ¢, ⦶, und auch mit danebenstehender Zahl C2 ⦶3 usw. Über alle diese Nebenbestimmungen wird im zweiten Abschnitte die Rede sein.

Vom Wert der einfachen Noten im Tempus imperfectum.

Im *Tempus imperfectum* werden sämtliche Notengattungen zweizeitig gemessen, d. h. die *Brevis* enthält zwei *Semibreves*, die *Semibrevis* zwei *Minimae* usw. und ebenso machen zwei *Breves* eine *Longa*, und zwei *Longae* eine *Maxima*.

Die Hinzusetzung eines Punktes auf die rechte Seite einer Note verlängert dieselbe (wie bei uns) um die Hälfte ihres Wertes. Dieser Punkt heißt das *Punctum additionis*.

Wird eine ungefüllte (hohle oder weiße) *Brevis* oder *Semibrevis* ausgefüllt oder geschwärzt, so verliert sie den vierten Teil ihres Wertes, und kommt also einer punktierten der nächst kleineren Gattung gleich. Man schreibt aber für die einer gefüllten *Brevis* (■) folgende *Minima* (♦) eine gefüllte Note ohne Strich (◆)



Folgendes Beispiel ist also so in unsere Notenschrift zu übertragen:



Zu beachten ist, daß hiernach eine gefüllte Note von der Gestalt einer *Semibrevis* (◆) zweierlei Wert hat: 1) nach einer gefüllten *Brevis* gilt sie *Minima*, 2) vor einer *Semiminima* gilt sie drei *Semiminimae* oder eine punktierte *Minima*. Zwischen den beiden Schreibweisen, die Note zu schwärzen oder die nächst kleinere Notengattung zu punktieren, wurde gar kein Unterschied gemacht, denn wir finden oft in ein und demselben Stück denselben Satz bald auf diese, bald auf jene Weise geschrieben. In Stellen wie hier:



wurde wohl die Schreibweise von c und d deswegen vorgezogen, weil die beiden zusammenstehenden schwarzen Noten ohne Strich ◆ ◆ (wie im Beispiel b) leicht zu Irrtum Veranlassung geben konnten, zumal, da, wie wir weiter unten sehen werden, unter dem Zeichen des *Tempus imperfectum* die Schwärzung der Noten auch einen plötzlichen Wechsel in eine dreiteilige Taktart (in die sogenannte *Proportio hemiola*) hervorrufen kann, ohne daß dieses durch ein neues Taktzeichen vorgeschrieben ist.

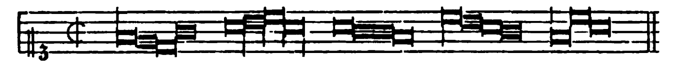
Die Schlußnote in den alten Gesängen ist meist in der Form der *Longa* oder *Brevis*, oder mit dieser Figur geschrieben; ihr Wert wurde nicht näher bestimmt. Da es ein Gesetz bei den alten Komponisten war, in einem mehrstimmigen Stück mit allen Stimmen zu gleicher Zeit zu schließen, und so zum Schlusse hin die größte Fülle der Harmonie zu entfalten, so war die Schlußnote von sehr verschiedener Dauer und mußte so lange ausgehalten werden, bis die zuletzt sich bewegende Stimme zur Ruhe gekommen war. Z. B. Schluß der Motette *Lapidabant Stephanum* von Palestrina.



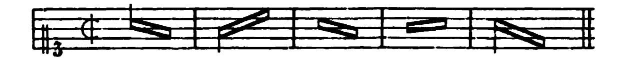
Die Ligaturen im Tempus imperfectum.

Wenn mehrere Noten auf einer Silbe gesungen werden sollen, so schreibt man in kleineren Notengattungen (von der *Minima* abwärts) die Noten einfach nebeneinander; in den größeren Notengattungen (*Maxima*, *Longa*, *Brevis* und *Semibrevis*) hat man jedoch eigene Zeichen, die man Ligaturen nennt.

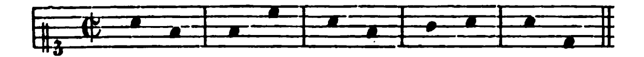
Die Ligaturen werden ihrer äußeren Gestalt nach in gleichförmige (*Ligaturae rectae*) und in schiefe oder ungleichförmige Ligaturen (*Ligaturae obliquae*) eingeteilt. In der *Ligatura recta* werden die zu verbindenden Noten in viereckiger Gestalt (in Gestalt der *Brevis*, *Longa* und *Maxima*) eng aneinander geschrieben, z. B.:



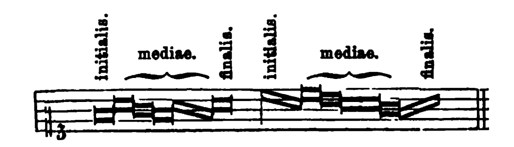
In der *Ligatura obliqua* bedient man sich folgendes schräg über das Liniensystem fortgehenden Zeichens:



Die beiden Enden dieses Zeichens geben uns die zu verbindenden Töne an; also bedeutet das obige Beispiel den Tönen nach, ohne Rücksicht auf ihren Wert:

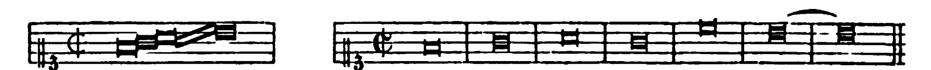


Der Wert der Ligaturen wird bedingt zum Teil durch ihre Gestalt, zum größten Teil aber durch die Stellung des Striches, ob derselbe an der rechten oder linken Seite, auf- oder abwärts gezogen ist, abweichend von den einfachen Noten, wo dies ganz ohne Einfluß bleibt. Es folgen nun die hierüber aufgestellten Regeln. Eine Ligatur kann aus zwei, drei oder einer ganzen Reihe von Noten bestehen. Die erste Note der Ligatur heißt die *Nota initialis* oder die Anfangsnote, die letzte die *Nota finalis* oder die Schlußnote und alle dazwischen liegenden die *Notae mediae* oder die mittleren.



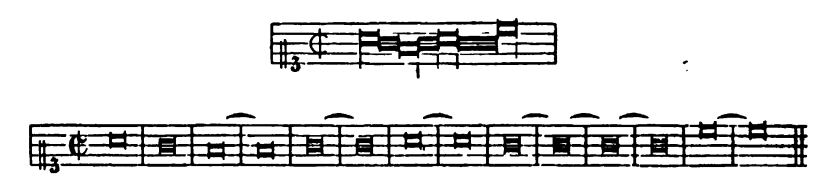
Regeln über die Notae mediae.

Da die Regeln über die *Notae mediae* die einfachsten sind, so beginnen wir mit diesen: Jede *Media* ohne Strich, gleichviel ob sie durch das Zeichen der *Ligatura recta* oder *obliqua* ausgedrückt ist, gilt *Brevis* oder zwei Schläge. Z. B.:



Dies erleidet nur eine Ausnahme, die sich weiter unten durch Regel 4 über die *Nota initialis* ergeben wird.

Hat aber die *Media* an der rechten Seite einen Strich nach unten, so wird sie *Longa*; und ferner, ist sie in Gestalt der *Maxima* geschrieben (gewöhnlich ohne Strich) so gilt sie auch hier für eine solche. Z. B.:



Regeln über die Nota initialis.

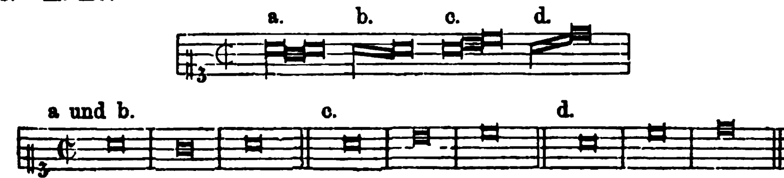
Regel 1. Wenn die *Initialis* keinen Strich hat, die folgende Note aber tiefer ist, gilt sie *Longa*, oder vier Schläge, gleichviel ob sie als *Ligatura recta* oder *obliqua* geschrieben ist. Z. B.:



Regel 2. Wenn die *Initialis* keinen Strich hat, die folgende Note aber höher ist, gilt sie in beiden Schreibweisen (*obliqua* oder *recta*) *Brevis*, oder zwei Schläge. Z. B.:

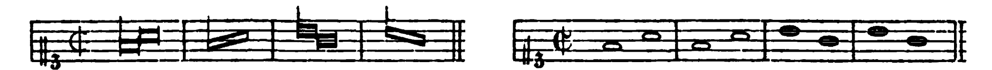


Regel 3. Wenn die *Initialis* einen Strich an der linken Seite nach unten hat, so gilt sie, sei die folgende Note höher oder tiefer, *Brevis* oder zwei Schläge. Z. B.:

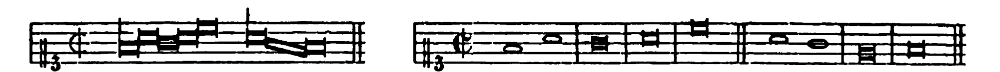


Zusatz. Ist die zweite Note der Ligatur, wie in den Beispielen c und d, höher als die erste, so findet man die *Initialis* nur höchst selten mit einem Strich, da sie in diesem Falle schon von selbst (nach Regel 2) als *Brevis* zu messen ist.

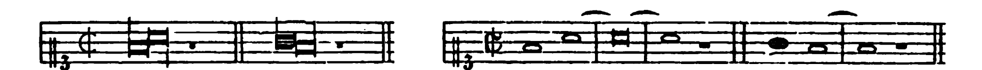
Regel 4. Wenn die *Initialis* einen Strich an der linken Seite nach oben hat, gilt sie mit der nächstfolgenden (diese sei *Media* oder *Finalis*, höher oder tiefer) zusammen nur Eine *Brevis* (jede einzelne also *Semibrevis*).



Hierdurch erleidet, wie bereits darauf hingewiesen wurde, die Regel, daß eine jede *Media* ohne Strich *Brevis* gelte, eine Ausnahme. Alle auf diese Figur folgenden *Mediae* sind aber wieder der ersten Regel gemäß *Breves*; z. B.:



Bekommt in dieser Figur die zweite Note einen Strich auf der rechten Seite (was jedoch nur ein seltener Fall ist), so ändert sich ihr Wert dahin, daß die erste Note zwar *Semibrevis* bleibt, die zweite aber bei abwärtsgehendem Strich zur *Longa*, bei aufwärtssteigendem zur *Brevis* wird; z. B.:

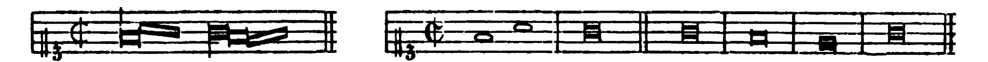


Regel 5. Hat die *Initialis* einen Strich an der rechten Seite nach unten, so gilt sie, wie alle Ligatur-Noten dieser Gestalt, *Longa*; z. B.:

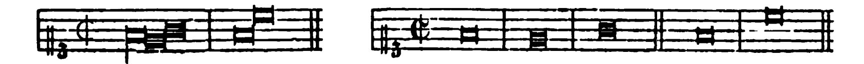


Regeln über die Nota finalis.

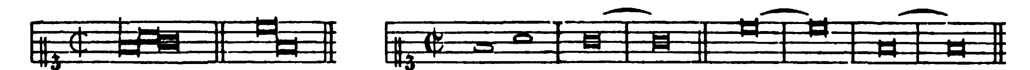
Regel 1. Jede *Finalis* in der *Ligatura obliqua* gilt *Brevis*; z. B.:



Regel 2. Dasselbe gilt von der *recta finalis*, die höher als ihre vorhergehende Note ist; z. B.:

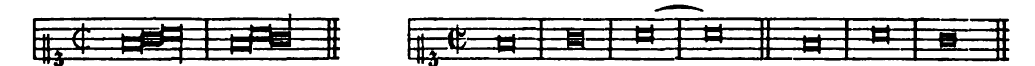


Regel 3. Die *recta finalis*, die tiefer als die vorhergehende Note ist, gilt *Longa* oder vier Schläge; z. B.:

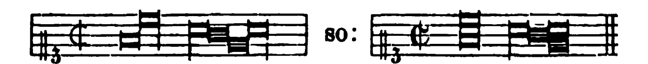


Diese drei Regeln erleiden dann eine Ausnahme, wenn nach Regel 4 über die *Initialis* die Ligatur nur aus zwei Noten besteht, von denen die erste an der linken Seite einen Strich nach oben gezogen hat, die zweite aber ohne Strich ist. Denn in diesem Falle sind beide *Semibreves.*

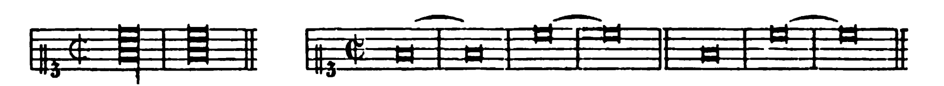
Regel 4. Hat die *Finalis* an der rechten Seite einen Strich, so gilt sie, wenn derselbe aufwärts geht, *Brevis*, geht er aber abwärts, so ist sie, wie alle Ligatur-Noten dieser Gestalt, *Longa.*



In den ältesten Drucken finden wir bisweilen die *Finalis* gerade über die vorletzte Note geschrieben, in welchem Falle sie dann *Longa* ist; also anstatt:



Hierbei ist immer die tiefere Note die erste und gilt, wenn sie einen Strich nach unten hat, *Longa*, ohne ihn *Brevis*; z. B.:



Die Alten faßten die sämtlichen Regeln über die Ligaturen in folgende Verse zusammen, die mit geringen Abweichungen schon in Forkels und Kiesewetters Geschichtswerk abgedruckt sind und hier der Vollständigkeit wegen abermals einen Platz finden mögen, mit Hinweisung auf die obigen Regeln*).

Prima carens cauda longa est pendente secunda. Regel 1 über die Initialis.
Prima carens cauda brevis est scandente secunda; Regel 2 über die Initialis.

*) Auch verdeutscht findet man diese Verse häufig, z. B. in dem M. Vulpius'schen Kompendium, wo sie also lauten:

Regeln über die Initialis.

1. Wann d'erste Nota hat kein Strich,
Vnd die, so folgt, hengt vnter sich/
So soll sie gelten alleweg
Eine *Longam* oder vier Schläg.

Estque brevis caudam si laeva parte remittit;	Regel 3 über die Initialis.
Semibrevis fertur, sursum si duxerit illam.	Regel 4 über die Initialis.
Quae libet e medio brevis est; at proxima adhaerens *Sursum caudatae, pro semibrevi reputatur.*	Regel über die Mediae.
Ultima conscendens brevis est quaecunque ligata.	Regel 1 und 2 über die Finalis.
Ultima dependens quadrangula sit tibi longa.	Regel 3 über die Finalis.
Est obliqua brevis semper finalis habenda;	Regel 1 über die Finalis.
Excipitur caudam tollens ex parte sinistra.	Regel 4 über die Initialis.

Diese Verse haben den meisten kleineren Musikkompendien des sechzehnten Jahrhunderts als Grundlage für die Regeln über die Ligaturen gedient. Unter diesen Kompendien ist besonders hervorzuheben: *Compendiolum Musicae pro incipientibus per H. Fabrum conscriptum* (Braunschweig 1548). Eine Bearbeitung desselben mit hinzugefügter deutscher Übersetzung ist *Compendium Musicae Latino-Germanicum Adami Gumpelzhaimeri* (Augsburg 1595 — spätere Ausgaben bis 1616). Ferner *Melchior Vulpius, Musicae Compendium Latino-Germanicum M. H. Fabri.* Von letzterem lag mir eine spätere 1641 zu Erfurt herausgekommene Ausgabe vor. In den größeren theoretischen Schriften, den beiden Büchern *de arte canendi* von Sebald Heyden (Nürnberg 1540), in dem *Dodecachordon* des *Glarean* (Basel 1547) und in dem *Compendium Musices* des *Petit Adrian Coclicus* (Nürnberg 1552) sind die Regeln über die Ligaturen mit weniger Ausführlichkeit und Klarheit angegeben, als in den obengenannten kleineren für Anfänger bestimmten Büchern. Eine eigentümliche Einteilung der Ligaturen in betreff des Wertes ihrer Anfangsnote, in solche *cum proprietate*, *sine proprietate* und *cum opposita proprietate* gibt Franco von Cöln in seiner *Musica et cantus*

---

2. Wann d'erste Nota hat kein Strich/
Vnd die, so folgt, steigt vber sich,
So soll sie gelten alleweg
Eine *Brevem* oder zween Schläg.

3. Wann an der linken Seit ein Strich
Die Not lest gehen vnter sich/
Ein *Brevem* man sie nennen thu/
Vnd jhr zween Schläge schreibe zu.

4. Wann an der linken Seit ein Strich
Ein Not lest gehen vber sich/
So gilt sie mit der andern gwiß
Ein Schlag, vnd heißt *Semibrevis.*

Regeln über die notae mediae.

All mittel Noten *Breves* sind,
Aber wo man die erste find,
Daß sie den Strich linck auffwerts führt,
Der nechsten nur ein Schlag gebührt.

Ueber die notae finales.

1. Wann auffwarts steigt die Not zuletzt
So wird sie für zween Schläg geschetzt.

2. Viereckt letzt Not, welch abwarts felt
Man für ein *Longam* allzeit helt.

3. Geht vber zwerch die Not herab,
Zween Schleg man drauff zu halten hab.

mensuralis (bei Gerbert, T. III, pag. 6 und 7) und nach ihm ausführlicher Franchinus Gafor (*Practica musice*, Mailand 1496), dessen Worte hier mit einer deutschen Übersetzung folgen.

Über die Bedeutung des Wortes *Proprietas* ist Forkel, welcher die Sache im zweiten Bande seiner Geschichte pag. 404 bespricht, im Irrtum, wenn er sagt, es bezeichne die Eigenschaft einer Note, verlängert oder verkürzt zu werden. Im Gegenteil wird die *Proprietas* gerade nur dann der ersten Note einer Ligatur zugeschrieben, wenn sie die ihrer Gestalt (⊟) außer der Ligatur entsprechende Bedeutung der *Brevis* behält; bekommt sie dagegen nach den Regeln der Ligatur einen andern Wert, so heißt sie *sine proprietate* oder *cum opposita proprietate;* ersteres, wenn sie den Wert einer *Longa* erhält (wie nach der ersten und fünften Regel über die *Initialis*) und letzteres, wenn sie (und mit ihr die folgende Note) zur *Semibrevis* wird (nach der vierten Regel), sodaß, freilich etwas seltsam, durch *cum opposita proprietate* die dem *sine proprietate* entgegengesetzte Abweichung von der *Proprietas* (d. i. von dem ursprünglichen Werte) bezeichnet wird. Diese Erklärung der Sache geht aus dem Zusammenhange der ganzen Stelle hervor, und die darin vorkommende Definition der *Proprietas* kann, wiewohl sie etwas seltsam ausgedrückt ist, nichts anderes bezeichnen, wie dies auch durch den etwas deutlicheren Ausdruck bei Franco bestätigt wird, welcher sagt: *Proprietas est nota primariae inventionis ligaturae data a plana musica in principio illius*, d. i. die *Proprietas* ist die der ersten Erfindung entsprechende Note, wie sie dem Ligatur-Anfange vom *Cantus planus* gegeben worden ist.

Hier folgen nun die Worte des Franchinus:

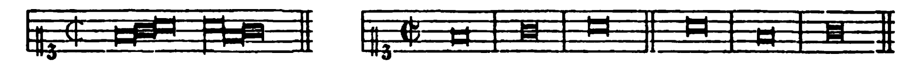
Alia [nämlich die *Principia ligaturarum*] *cum proprietate dicuntur, alia sine proprietate, alia cum opposita proprietate. Omnis nempe ligatura ascendens, cujus prima notula nullam habuerit virgulam ascendentem vel descendentem, cum proprietate dicitur; item omnis ligatura descendens, cujus prima notula virgulam habuerit descendentem lateri scilicet sinistro adhaerentem, cum proprietate dicitur. Omnis vero ligatura cum proprietate primam notulam*

»Einige Ligatur-Anfänge heißen *cum proprietate*, andere *sine proprietate*, andere *cum opposita proprietate.* Jede aufsteigende Ligatur, deren erste Note keinen Strich hat, wird *cum proprietate* genannt; ebenso jede abwärtssteigende, deren erste Note mit einem abwärtsgehenden Strich auf der linken Seite versehen ist. Die erste Note aber einer jeden Ligatur *cum proprietate* ist *Brevis;* es irren also die, welche die erste Note einer obliquen aufwärtssteigenden

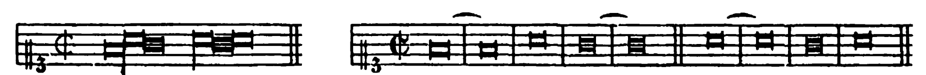
reddit brevem. Errant idcirco qui primam obliqui corporis notulam in ligatura ascendente longam ponunt. Est autem proprietas secundum Franchonem ordinata constitutio et positio principiis ligaturarum in cantu plano a primis auctoribus attributa. Qua re omnis in cantu plano ligatura solam proprietatem possidet. Sine proprietate autem ligatura et cum opposita proprietate notulis cantus plani nusqam conveniunt: quippe quae essentialiter a ligatura cum proprietate differentes, figuras et nomine et quantitate diversas efficiunt, quod in cantu plano nullatenus admittitur, cujus notulas aequa temporis mensura musici disposuerunt. Omnis ligatura ascendens, cujus prima notula virgulam habuerit a latere dextro descendentem, sine proprietate dicta est. Omnem item ligaturam descendentem, cujus prima notula nullam habuerit virgulam, sine proprietate dixerunt; verum ligatura omnis sine proprietate primam ducit notulam longam. Omnis autem ligatura tam ascendens quam descendens cujus prima notula habuerit virgulam ascendentem in latere sinistro, dicitur cum opposita proprietate. Et ligatura omnis cum opposita proprietate primam semper notulam reddit semibrevem, atque secundam, non ut se ipsam, sed ex consequenti: nam sola semibrevis notula ligaturae incongrua est; duae autem aptissime conjunguntur.

Ligatur für eine *Longa* nehmen. Die *Proprietas* ist aber nach Franco die den Ligatur-Anfängen von den ersten Erfindern im *Cantus planus* gegebene Bedeutung. Daher hat eine jede Ligatur im *Cantus planus* nur die *Proprietas* schlechthin. Die Ligatur *sine proprietate* und die *cum opposita proprietate* kommen aber nirgends den Noten des *Cantus planus* zu, weil dieselben, wesentlich verschieden von der Ligatur *cum proprietate*, die Figuren dem Namen und dem Werte nach verändern, was beim *Cantus planus* niemals vorkommen kann, da die Musiker den Noten desselben eine gleiche Zeitdauer beigelegt haben. Jede aufsteigende Ligatur, deren erste Note einen abwärtsgezogenen Strich zur rechten Seite hat, wird *sine proprietate* genannt, ebenso jede abwärtssteigende Ligatur, deren erste Note ohne Strich ist; jede Ligatur aber *sine proprietate* hat zur ersten Note eine *Longa*. Jede Ligatur endlich auf- oder abwärtssteigend, deren erste Note auf der linken Seite einen aufwärtsgezogenen Strich hat, nennt man *cum opposita proprietate;* in jeder solchen Ligatur ist stets die erste Note *Semibrevis* und ebenso die zweite, jedoch nicht an und für sich, sondern durch ihre Verbindung mit jener; denn eine einzelne *Semibrevis* ist für die Ligatur nicht angemessen; wohl aber werden zwei passend verbunden.«

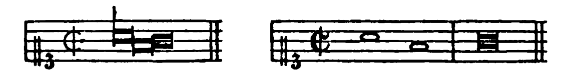
Hiernach sind also a) Ligaturen *cum proprietate:*



b) Ligaturen *sine proprietate:*

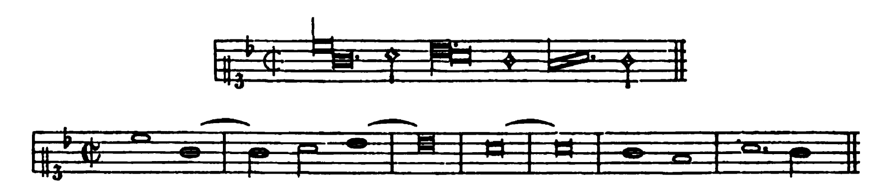


c) Ligaturen *cum opposita proprietate:*

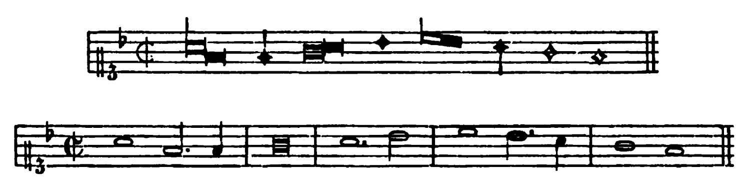


Zusätze zu den Regeln über die Ligaturen.

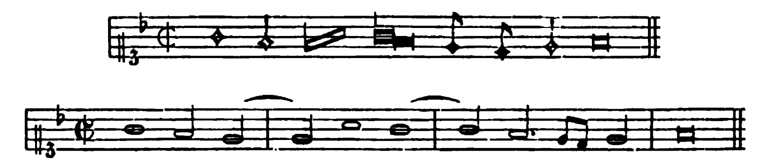
Man kann die Noten der Ligatur durch Hinzufügung eines Punktes wie einfache Noten um die Hälfte ihres Wertes verlängern; z. B.:



Ebenso kann man eine Note in der Ligatur durch Ausfüllung oder Schwärzung um den vierten Teil ihres Wertes verkürzen; z. B.:

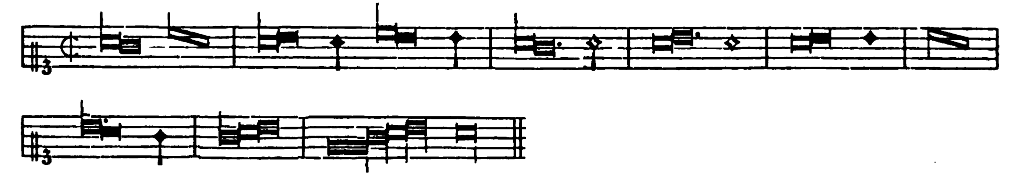


Die Noten der Ligatur brauchen durchaus nicht auf dem guten Taktteil zu beginnen; es finden sich viele Fälle, wo sie Synkopen vorstellen; z. B.:



Bei Übertragung älterer Werke in unsre Notenschrift hat man ja darauf zu sehen, daß die zu einer Ligatur verbundenen Noten nicht durch eine falsche Unterlage des Textes getrennt werden. Da die Musik zunächst Gesang war, so

richtete sich auch die Einteilung der Noten nach den Worten, und so war es durchaus natürlich, daß man die einer Silbe angehörenden Zeichen zusammenschrieb. Es läßt sich daher die Einführung der Ligaturen gar nicht von den ersten Anfängen der Notenschrift trennen; dasselbe gilt auch von dem Werte, den die Glieder der Ligatur in der Mensuralmusik abweichend von den einfachen Noten bekommen haben; es hat sich nur derselbe durch Einführung der weißen (ungefüllten) Noten um vieles erweitert. Die vielen möglichen Kombinationen, wie sie sich aus den vorstehenden Regeln ergeben, wurden in dieser Ausdehnung kaum bis Ende des sechzehnten Jahrhunderts angewandt. Die Unübersichtlichkeit der Zeichen, die auch in jener Zeit dem Sänger Schwierigkeit machen mußte, verursachte, daß man ihre Anwendung mehr und mehr einschränkte, wenn auch die Behauptung nicht richtig ist, daß Orlandus Lassus zur Erleichterung des Notenlesens eine große Anzahl Ligaturen beseitigt habe. In allen vieren seiner Werke — *Selectissimae Cantiones, quas vulgo Motetas vocant, partim omnino novae, partim nusquam in Germania excusae, sex et pluribus vocibus compositae per Orlandum di Lassus (Norimb. 1568)* — *Selectissimae Cantiones, etc. quinque et quatuor vocibus, (Norimb. 1568)* — *Orlandi Lassi musici praestantissimi Fasciculi aliquot sacrarum cantionum cum 4, 5, 6 et 8 vocibus in unum corpus redacti, (Norib. 1582)* — *Psalmi Davidis poenitentiales (Monachii 1584)* — die mir im Originaldruck vorlagen, habe ich etwa folgende Zeichen gefunden:



Daß aber in seinen Werken größere Ligaturen nur selten anzutreffen sind, hat in den Kompositionen selbst seinen Grund, da sie seltner Melismen in langen Noten haben; doch niemals sehen wir die Noten einzeln geschrieben, wo sie nach früheren Regeln zu einer Ligatur verbunden werden müßten.

Für die Abschaffung der Ligaturen arbeitete dagegen einer der berühmtesten musikalischen Schriftsteller, Michael Praetorius (geb. 1571). Derselbe sagt im sogenannten *Typographus lectori musico* zum V. Teil seiner *Musae Sioniae*, Geistl. Lieder und Psalmen (vom Jahre 1607): »die *Regula ligaturae (prima carens cauda longa est pendente secunda)* wird nicht observiret, sondern sowohl *in ligatura ascendens* als *descendens pro brevi* stets gesetzet«. Und in dem zwölf Jahre später herausgekommenen dritten Teile seines Werkes *Syntagma musicum* erklärt

er sogar pag. 29 die ganze Lehre von den Ligaturen für verwirrt und will sie alle mit einziger Ausnahme der aus zwei *Semibreves* bestehenden Ligatur abgeschafft wissen. Seine Worte sind: »*Veterum regula „prima carens cauda, longa est pendente secunda": cur observari debeat non video, sed in ligatura tam descendentem quam ascendentem pro brevi semper sine discrimine habendam judico: praesertim cum ligatura ista* [ligature] *jam ferme exoleverit, et in officinis typographicis rarissime reperiatur. Ego cum Lippio* (geb. 1584), *Haslero* (geb. 1564) *et aliis in hac sum opinione, omnes ligaturas intricatas esse semovendas, praeter unam hanc semibrevium* [ligature]: *et illarum loco hanc virgulam* ‿ (unsern Bindebogen) *usurpandam esse.*«

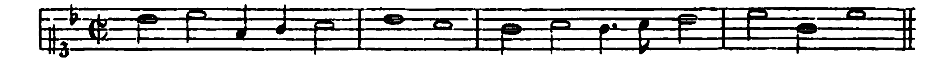
Diese Ansicht des Praetorius ward mit der Zeit allgemein angenommen; so finden wir in den späteren Kompendien des siebzehnten Jahrhunderts nur noch dieses eine Zeichen [ligature] angeführt; z. B. in Johann Crügers Werk, Rechter Weg zur Singkunst (Berlin 1660).

Von der Triole.

In den Werken der alten Meister finden wir bisweilen drei nebeneinander stehende *Semiminimae* mit einer darüber oder darunterstehenden Ziffer 3 in folgender Gestalt:

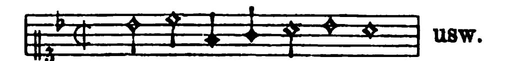


In diesem Falle stehen sie aber nicht wie unsere Vierteltriolen an Stelle einer *Minima* oder halben Note, sondern einer *Semibrevis* oder ganzen Note. Die Regel über ihre Ausführung ist nach Melchior Vulpius*) (*Musicae Compendium Lat. Germ. M. H. Fabri*, Erfurt 1641, pag. 57 und 58) folgende: »Die Ziffer 3 unter drei schwarze Noten oder *Semiminimas* nur in einer Stimm gesetzet zeiget an, daß die ersten zwo in ihrer eigentlichen Geltung bleiben, die dritte aber und letzte geduppelt werde und ein halben Schlag gelte«. Der obige Satz ist demnach so in unsere Notenschrift zu übertragen:



*) Melchior Vulpius ist nach Forkels und Fétis' Zeugnis 1560 geboren und 1616 gestorben; genanntes Kompendium aber erst 1641 erschienen. Von Wichtigkeit dürfte daher sein, zu ermitteln, wie frühere Ausgaben genannten Werkchens über die Triole urteilen, oder ob sie dieselbe unberührt lassen.

Aus welchem Grunde man diese Schreibweise angewendet, da man ebenso häufig diese Figur findet:



dürfte schwer zu ermitteln sein, wenn man nicht annehmen will, daß vielleicht die mittelste von den drei Noten möglichst leicht gesungen werden soll, wofür das so sehr häufige Punktieren der ersten *Semiminima*, das wir besonders in den Gesängen des Orlandus finden, sprechen könnte.

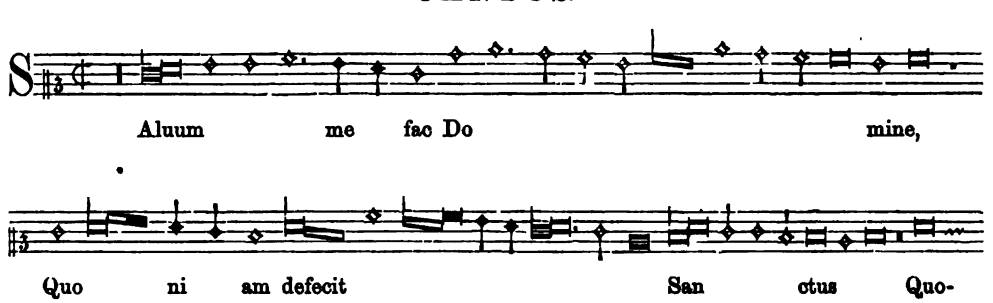
Die Triole ist in neueren Ausgaben älterer Musikwerke oft nicht richtig übertragen worden; so schreibt F. Commer in seiner *Collectio operum musicorum Batavorum saeculi XVI* (Berlin, bei Trautwein) als dem Wert einer ganzen Note entsprechend drei Viertelnoten mit darüberstehender 3 statt zweier Viertel und einer halben Note. Dieser Fehler findet sich z. B. im IV. Teil genannter Sammlung Seite 7, Zeile 2; Seite 8, Z. 12; Seite 17, Z. 10; Seite 21, Z. 3 und Z. 7; Seite 27, Z. 5; Seite 32, Z. 5 zweimal dicht hintereinander, usw.

Als ein größeres zusammenhängendes Beispiel für die Übertragung der alten Noten in neuere folgt hier eine dreistimmige Motette »*Salvum me fac Domine*« nach *Glar. Dod.*, S. 266 von einem unbekannten Komponisten, wahrscheinlich aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts; Glarean nennt sie einfach (*simplex*) und sehr alt. Die Noten sind oft sehr unpraktisch für die Unterlage des Textes verbunden, sodaß Verstöße gegen die Quantitäts-Regeln gar nicht zu vermeiden waren. Auch die thematischen Einsätze der Stimmen sind oft durch verschiedene Ligaturen entstellt. Dies zeigt sich gleich beim ersten Satz, wenn man Sopran und Tenor vergleicht. Dies Stück fängt wie die meisten aus jener Zeit und wie vielleicht alle im *Tempus imperfectum* geschriebenen mit dem vollen Takt an; in dem selteneren Falle eines Anfangs mit Auftakt setzten die Alten jedesmal die zur Ergänzung des vollen Taktes erforderlichen Pausen, sodaß für die Takteinteilung niemals ein Zweifel obwalten kann. Daher möchte die Richtigkeit der in der Commerschen Ausgabe der *Souter Liedekens* des Clemens non Papa (*Collectio op. mus. Batav.*, Teil XI) häufigen Anfänge mit dem Auftakt, z. B. Psalm 3, 4, 5, 7, 8, 13, 14, 15 usw. sehr zu bezweifeln sein, zumal da der Herausgeber dadurch in der Regel genötigt wird, vor dem Schluß statt eines ganzen Taktes einen halben anzunehmen, und so die durch jenen Auftakt entstandene Verschiebung aller Taktstriche des ganzen Stückes wieder gut zu machen.

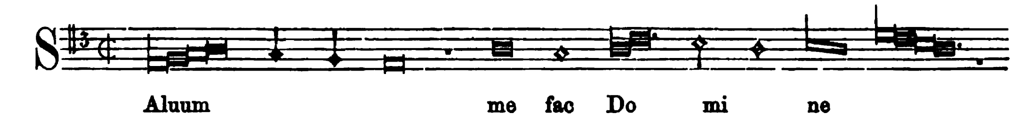
Salvum me fac Domine (Glar. Dod., S. 266 und 267).

(Psalm XI, 1—3.)

CANTUS.

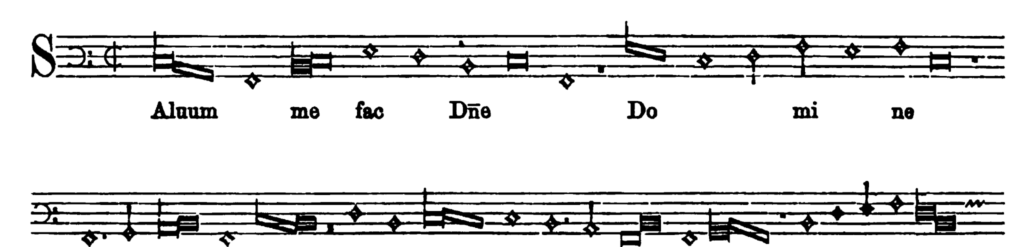


TENOR.

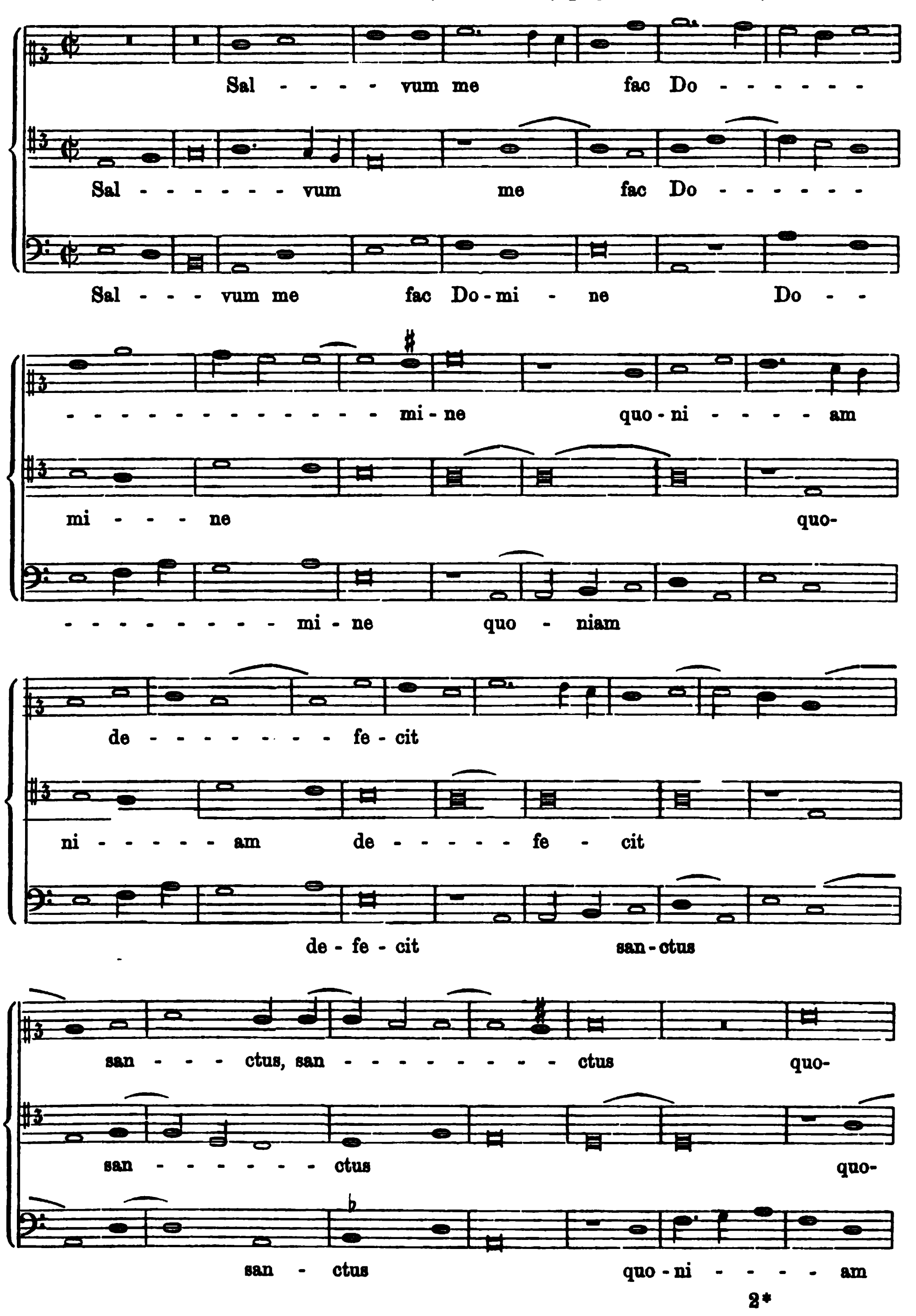




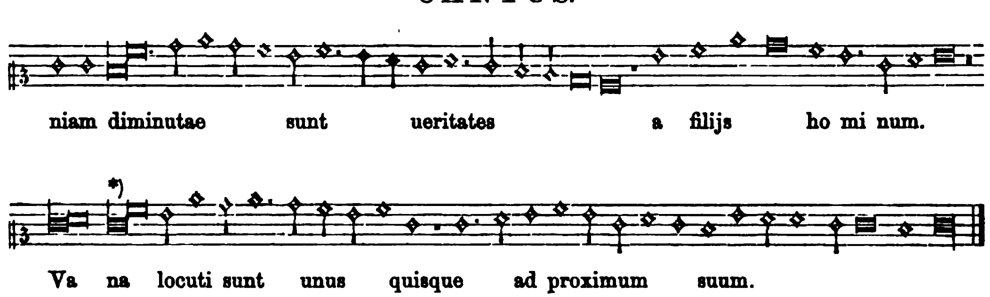
BASIS.



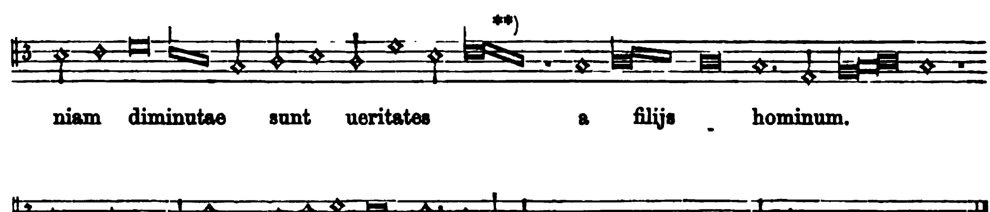
Salvum me fac Domine (Glar. Dod., pag. 266 und 267).

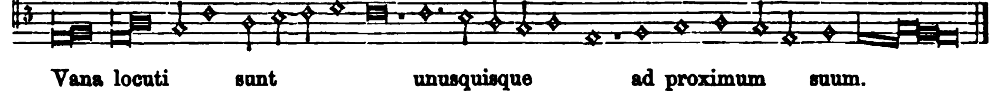


CANTUS.

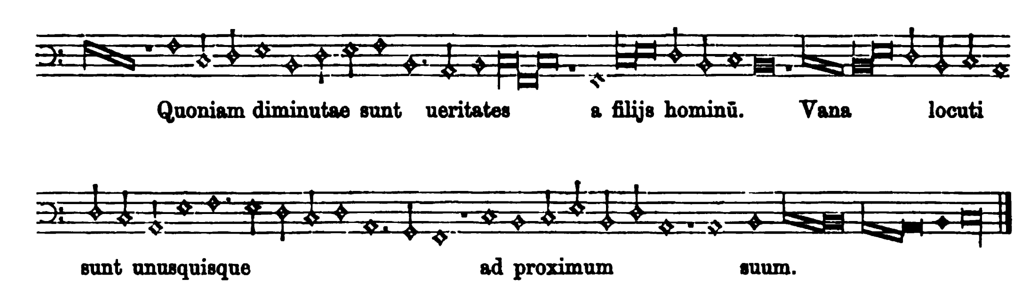


TENOR.





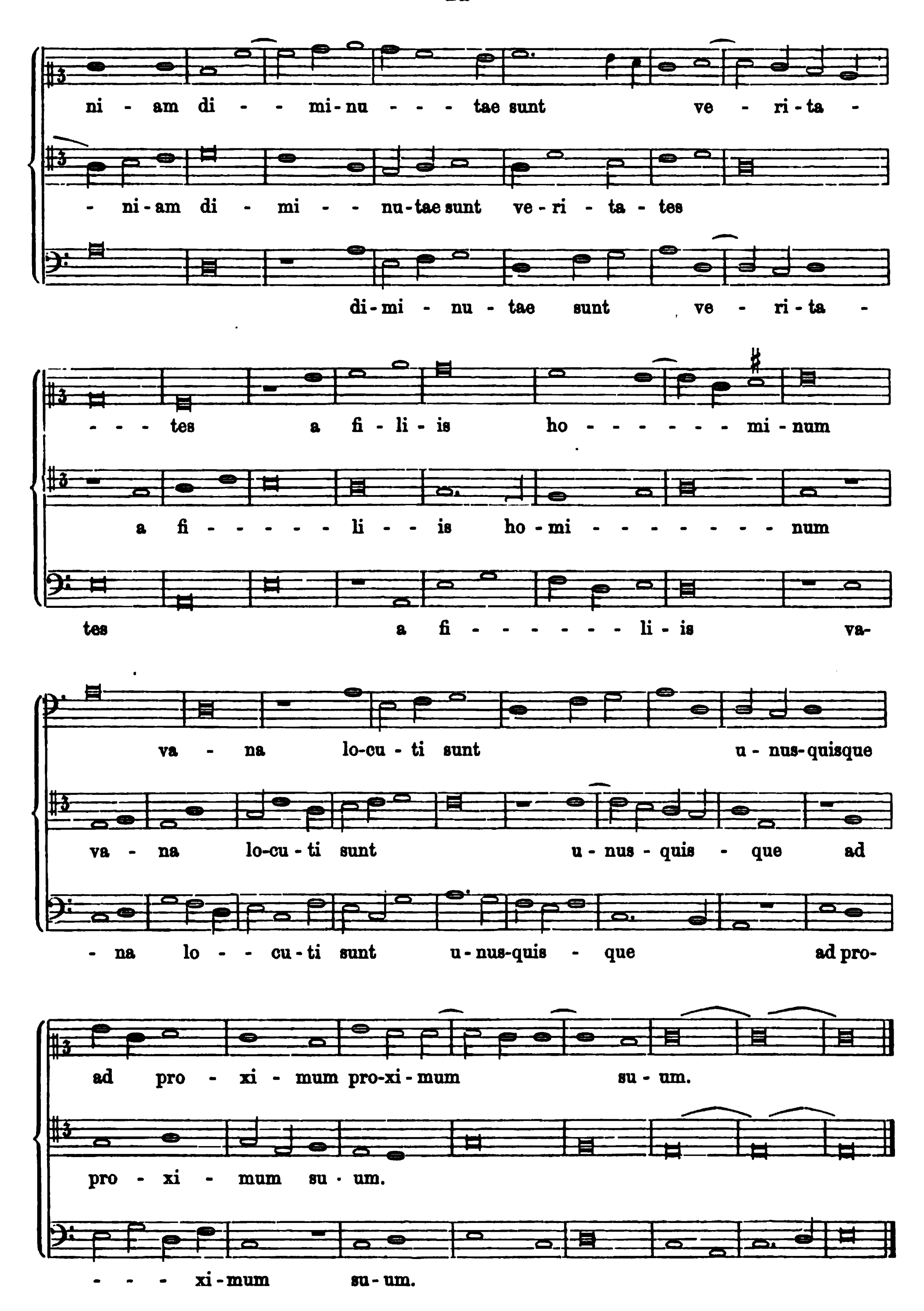
BASIS.



---

*) Hier steht im Original [Notenbeispiel]. Es muß jedoch der Übereinstimmung wegen mit dem Tenor eine Ligatur gesetzt werden.

**) Diese Ligatur heißt im Original [Notenbeispiel], ein offenbarer Druckfehler.


ni - am di - - - mi-nu - - - tae sunt ve - ri-ta -
- ni-am di - mi - - nu-tae sunt ve-ri - ta - tes
di-mi - nu - tae sunt ve - ri-ta -
- - - tes a fi - li - is ho - - - - - - - mi - num
a fi - - - - - - li - - is ho - mi - - - - - - - - num
tes a fi - - - - - - - li - is va-
va - na lo-cu - ti sunt u - nus-quisque
va - na lo-cu - ti sunt u - nus - quis - que ad
- na lo - - - cu - ti sunt u - nus-quis - que ad pro-
ad pro - xi - mum pro-xi - mum su - um.
pro - xi - mum su - um.
- - - xi - mum su - um.

Vom Wert der einfachen Noten im Tempus perfectum.

Im *Tempus perfectum* oder $\frac{3}{1}$-Takt, welcher, wie schon S. 4 bemerkt worden, durch ○ oder ⦶ (auch mit danebenstehender 3) bezeichnet wird, gilt die an Stelle des ganzen Taktes stehende *Brevis* (⊟) auch ohne das *Punctum additionis* drei *Semibreves*; alle anderen Notengattungen sind aber der zweiteiligen Messung unterworfen. Es sind also die einzelnen Noten der $\frac{3}{1}$-Takte, wie auch für gewöhnlich bei uns, zweiteilig (nicht Triolen), und die Takte sind zu größeren zweiteiligen (nicht dreiteiligen) Perioden verbunden, zur *Longa* mit zwei, und zur *Maxima* mit vier dreizeitigen *Breves*. Da nun aber die dreizeitige *Brevis* nicht nur in drei *Semibreves* (oder in eine entsprechende Zahl kleinerer Noten), sondern auch in eine zweizeitige *Brevis* und den Betrag einer *Semibrevis* geteilt werden kann:

⊟· = ○ ○ ○ = ⊟ ○ oder ○ ⊟

so würde, weil die bloße Note ⊟ ohne Punkt dreizeitige Bedeutung hat, ein verschiedenes Zeichen für den nur zwei *Semibreves* betragenden Wert nötig sein. Man wendet aber auch hierfür die Note ⊟ an, und der Zusammenhang muß zeigen, wann dieses Zeichen dreizeitig ist und allein schon einen $\frac{3}{1}$-Takt füllt, und wann es zweizeitig ist und erst mit hinzukommendem Betrage einer *Semibrevis* einen $\frac{3}{1}$-Takt ausmacht. Dies zu erkennen gaben die Alten folgende Regeln:

Die Dreizeitigkeit der *Brevis* gilt nur für den Fall, daß ihr wiederum eine *Brevis* oder eine für solche stehende Pause oder die Note einer größeren Gattung (*Longa* oder *Maxima*) folgt; folgen dagegen kleinere Notengattungen (*Semibreves*, *Minimae* oder *Semiminimae*) oder die ihnen entsprechenden Pausen, so ist sie zweizeitig. Hiernach hat man folgendes Beispiel so zu übersetzen:

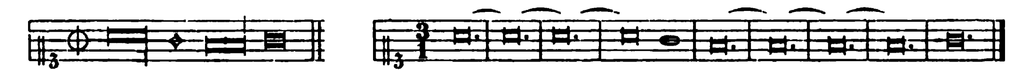


Demgemäß gilt die *Longa*, die wir uns im *Tempus perfectum* aus zwei dreizeitigen *Breves* zusammengesetzt zu denken haben, wenn eine *Brevis* oder größere Note folgt, sechs *Semibreves*; folgt aber eine kleinere Note oder Pause, so wird

ihre zweite *Brevis* nach der obigen Regel imperfekt und die *Longa* gilt nur fünf *Semibreves*; z. B.:



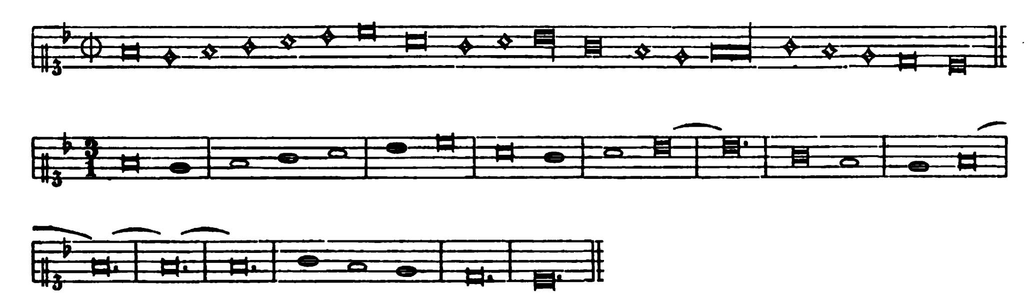
Auf gleiche Weise wird die *Maxima*, die hier vier dreizeitige *Breves* beträgt und also zwölfzeitig ist, durch eine auf sie folgende *Semibrevis* elfzeitig; z. B.:



Dagegen bleibt die *Brevis* dreizeitig, die *Longa* sechszeitig und die *Maxima* zwölfzeitig, trotz der folgenden kleineren Noten, wenn diese bis zur nächsten *Brevis* oder größeren Note so viel als drei *Semibreves* oder eine dreizeitige *Brevis* betragen; z. B.:

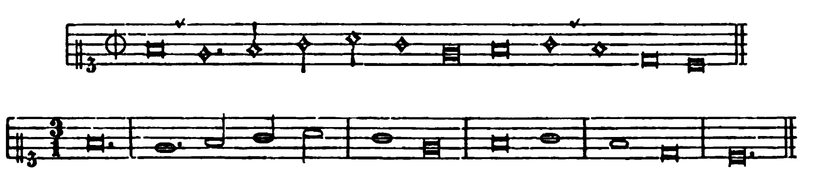


Es kann aber ferner auch die einer *Brevis* vorangehende *Semibrevis* dieselbe zweizeitig machen, wenn sie nämlich auf dem guten Taktteil zu stehen kommt und folglich mit ihr zusammen einen Takt ausfüllt; und ebenso wird eine *Longa* und eine *Maxima* durch eine ihr vorausgehende und auf dem guten Taktteil stehende *Semibrevis* fünfzeitig und elfzeitig; z. B.:

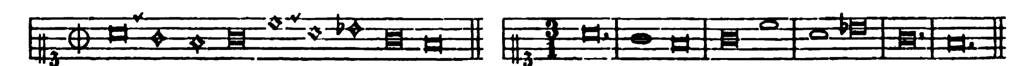


Damit der Sänger aber in allen Fällen die Takteinteilung verstehe, hatte man noch ein kleines Zeichen, einen Punkt (· oder ⸓), welcher entweder in das

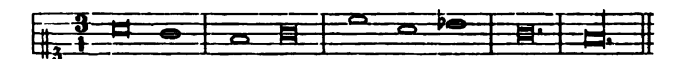
System zwischen die Noten, oder über dasselbe an Stelle unsres Taktstriches gesetzt wurde; dieses Zeichen nannte man das *Punctum divisionis*, in gewissen Fällen auch das *Punctum alterationis.* *)



Punctum alterationis wurde es aber genannt, wenn es vor zwei *Semibreves* steht, denen eine *Brevis* oder größere Note folgt. In diesem Falle wird nämlich die zweite der beiden *Semibreves* alteriert, d. h. sie erhält den doppelten Wert, und steht also an Stelle einer zweizeitigen *Brevis*; z. B.:



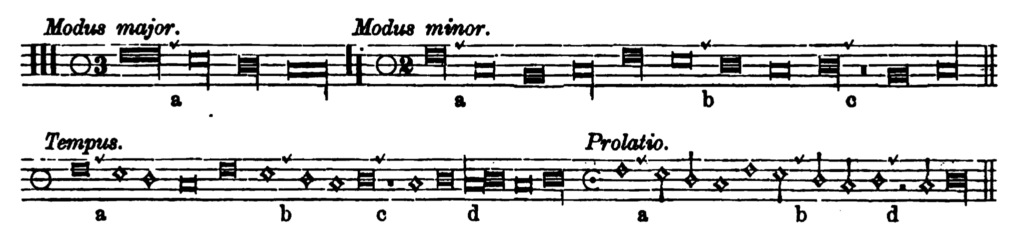
Ohne diese Punkte müßte das Beispiel folgendermaßen in unsre Notenschrift übersetzt werden:



Die *Alteratio*, d. h. die Verdoppelung einer zweiten *Semibrevis*, tritt aber ohne den Punkt ein, wenn die beiden zwischen zwei *Breves* oder größeren Noten stehenden *Semibreves* in eine Ligatur zusammengezogen sind; z. B.:



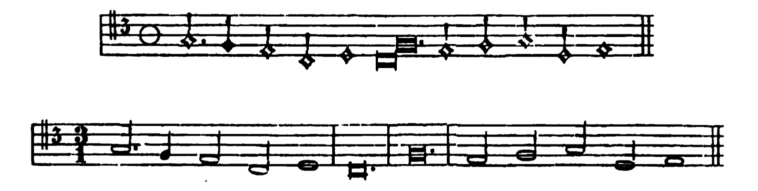
*) **Seb. Heyden**, pag. 51: *Quod est punctum alterationis? Id est, quod sub iisdem ferme signis, eodemque notularum ordine, quo divisivus, cernitur. Sed hoc differt, quod ipsum majusculae extremae priori* (a) *aut ejus parti* (b), *aut aequivalenti pausae* (c) *supra praejunctum, alteram mediarum minuscularum sequentium, bis tantum valere facit, quantum simplex alias valebat. Atque inde alterationis nomen habet. Interdum committitur alteratio, intermissis tamen punctis, quae tum ex ternionum dimensione deprachendenda est. Ita fere fit, quoties semibrevis ligatura, intra duas breves, in tempore perfecto concluditur, etiamsi nullus punctus imminet, ut tamen posterior pars ligaturae duplicetur, priore brevi suam perfectionem retinente* (d). *Exempla:*



Über die Alteration spricht schon Franco von Cöln im V. Kapitel seiner Mensuralmusik und nennt den Punkt für dieselbe die *Divisio modi.* Da er die *Longa* als Einheit des Taktes ansieht, so bezieht sich bei ihm die Alteration auf die *Breves,* und er sagt von dem Falle, wenn drei *Breves* zwischen zwei *Longae* stehen: *si inter primam brevem et duas sequentes divisio modi apponatur, ut hic patet* *tunc prima longa ab illis a prima brevi imperficitur, secundarum autem brevium sequentium prima fit recta, altera vero alteratur;* d. h. wenn zwischen die erste *Brevis* und die beiden darauf folgenden das *Punctum divisionis* gesetzt wird, dann wird die vorausstehende *Longa* (im Lateinischen wäre deutlicher *prior illarum longarum*) durch die erste *Brevis* imperfekt (zweizeitig) gemacht, von den beiden folgenden aber bleibt die erste unverändert und die zweite wird alteriert (verdoppelt).



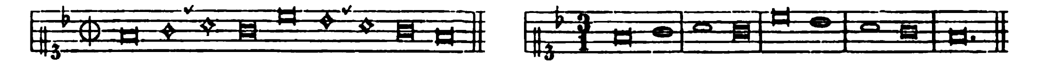
In dieser Übertragung sind bei a statt der im Franco stehenden schwarzen Noten, welche damals auch dreizeitigen Wert haben konnten (siehe hierüber die nachfolgenden geschichtlichen Notizen), weiße gesetzt, und der Deutlichkeit wegen ist die erwähnte zweite *Longa* am Schluß hinzugefügt. Bei b ist die nachmals gebräuchliche kleinere Notengattung gewählt, und hiernach bei c die Übertragung in unsre Notenschrift gemacht. Über die Benennung der Punkte herrschen bei den verschiedenen Schriftstellern unwesentliche Abweichungen. Ich habe mich bei der obigen Auseinandersetzung an Sebald Heyden angeschlossen. Glareanus nimmt im IV. Kapitel des dritten Buches seines *Dodecachordon* S. 199 (*De punctis*) drei Punkte an, den Punkt der *Divisio*, der *Perfectio* und der *Additio.* Unter *Punctum perfectionis* versteht er nichts anderes, als einen Punkt der *Additio*, wie aus seinem Beispiel S. 200 zu ersehen ist:



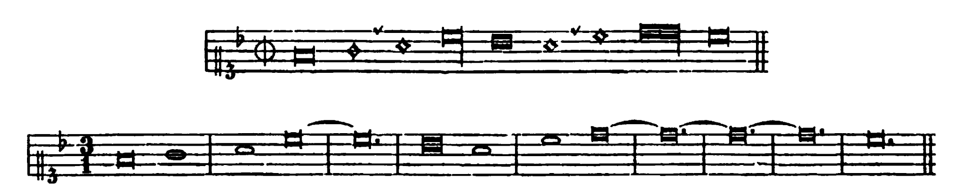
Im X. Kapitel desselben Buches (S. 211) spricht er über die Alteration, nimmt aber keinen bestimmten Punkt für dieselbe an, sondern sagt, daß in gewissen Fällen durch den Punkt der *Divisio* eine *Alteratio* der zweitfolgenden

Note bewirkt werde. *Alterationem hic vocamus notulae duplicationem in valore;* weiter unten, nachdem er gesagt hat *secunda perpetuo duplatur*, *non prima*, fährt er fort: *id autem punctum divisionis saepius indicat.*

Petit Adrian Coclicus nimmt in seinem *Compendium Musices* viererlei Punkte an: 1) *Punctus valoris sive additionis*, 2) *punctus divisionis*, 3) *punctus alterationis* und 4) *punctus imperfectionis*. Der letztgenannte Punkt stimmt aber mit dem der *Divisio* vollkommen überein, denn es versteht sich von selbst, daß der Punkt der *Divisio*, so gesetzt:



die nächstfolgende *Brevis* imperfekt macht, und ebenso einer folgenden perfekten *Longa* ein Sechsteil und einer *Maxima* ein Zwölfteil ihres Wertes nimmt:



Da die Komponisten der guten Zeit darauf sahen, daß sich alle in ihren Gesängen vorkommenden Noten durch 2 oder 3 teilen ließen, so finden wir dergleichen fünf- und elfteilige Noten höchst selten, besonders solche, die, wie im obigen Beispiel, nicht einmal mit dem vollen Takt beginnen.

Die Zweizeitigkeit der *Brevis* im *Tempus perfectum*, die sich nach dem bisherigen aus dem Zusammenhange und, wo dieser nicht dazu ausreichte, durch das *Punctum divisionis* ergeben mußte, wurde aber oft auch durch Schwärzen der Noten angedeutet. Die Deutlichkeit erforderte dies vornehmlich in solchen Stellen, wo die Note auf Arsis kurz und die auf Thesis lang war (wie bei der *Alteratio*), und dann wurden in solchen Stellen auch die kleineren dazwischenstehenden Noten schwarz geschrieben, z. B. in dem folgenden Beispiel aus Johann Eccards geistlichen Liedern mit fünf Stimmen (Königsberg 1597):



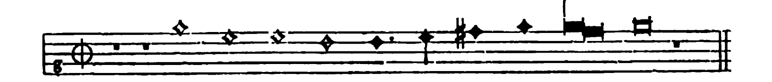
Diese geschwärzten Noten im *Tempus perfectum* werden Hemiolen genannt, da sie sich zu den ungeschwärzten wie 2 : 3 verhalten; genau genommen müßten die dreizeitigen (weißen) Noten diesen Namen bekommen haben, denn ἡμιόλιος heißt anderthalb. Dementsprechend könnte man die schwarzen Noten, welche nach S. 5 im *Tempus imperfectum* vorkommend, den vierten Teil ihres Wertes verlieren, Epitriten (von ἐπίτριτος) nennen, da sie zu den ungeschwärzten im Verhältnis wie 3 : 4 stehen. Besonders wendet man aber die geschwärzten Noten in der Mitte des Gesanges an, wenn mehrere (gewöhnlich drei) zweizeitige *Breves* einander folgen sollen; für diese stehen aber auch oft so viel kleinere geschwärzte Noten, daß ihr Wert zusammen drei geschwärzte *Breves* oder, was dasselbe ist, zwei ungeschwärzte *Breves* ausmacht; z. B.:



In dieser Weise treten sie meist kurz vor einem Abschnitt oder Schluß auf, und zeigen hier an, daß statt zwei $\frac{3}{1}$-Takten drei $\frac{2}{1}$-Takte beim Gesange zu markieren sind. Diese rhythmische Wendung ist von großer Wirkung und hat sich bis ins achtzehnte Jahrhundert namentlich in lebhaften $\frac{3}{4}$-Takt-Chören erhalten. Die neueste Musik hat alle dergleichen Feinheiten abgestreift, da die Einführung der Taktstriche sie dem Auge entzogen hatte. Bach und Händel haben aber beide die Hemiolen noch gekannt und häufig angewendet. Letzterer z. B. im Messias:



Die Sopranstimme dieser Stelle würde in der alten Schreibweise im *Tempus perfectum* so aussehen:



In der Mozartschen Bearbeitung werden oft dergleichen Stellen durch die Unterlage des Textes verdeckt; so in der Baß- und Altstimme des folgenden Satzes:

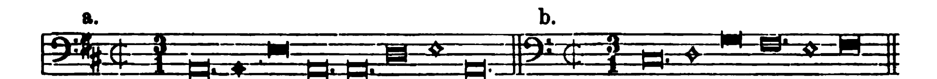


wo es dagegen im englischen Original so heißt:



Gegen Mitte des siebzehnten Jahrhunderts und schon früher kam es immermehr außer Gebrauch, die bloße *Brevis* im *Tempus perfectum* für drei *Semibreves* zu setzen; man fügte ihr der Deutlichkeit wegen allgemein das *Punctum additionis* bei, schwärzte sie aber dennoch, wenn mehrere zweizeitige *Breves* hintereinander folgten, und wenn auf dem guten Taktteil eine *Semibrevis* und auf dem schlechten eine *Brevis* zu stehen kam. Vergleiche hiermit A. Hammerschmidts

Kirchen- und Tafel-Musik (Zittau in Ober-Laussitz 1662), wo wir Stellen, wie im Beispiel a, häufig finden:



Bei andern Komponisten derselben Zeit (z. B. bei Zeutschner, Musicalische Kirchen- und Hausfreude, Leipzig 1661) findet man in solchen Fällen nur die zweizeitige *Brevis* auf der schlechten Zeit geschwärzt und, wie im Beispiel b, die *Semibreves* ungefüllt. Alle dergleichen Mittel wurden durch Einführung der Taktstriche ganz beseitigt und es erhielt die zweiteilige Messung durch das ganze Notensystem alleinige Geltung.

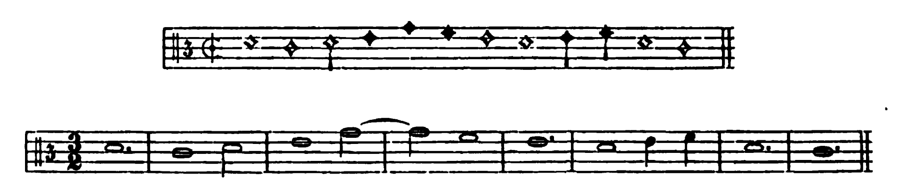
Was die Pausen in dieser Taktart anbetrifft, so wird das Zeichen der *Pausa* (die Pause der *Brevis*) nur für die dreizeitige *Brevis* gesetzt und steht stets an Stelle des vollen Taktes. Hat dagegen der Sänger eine zweizeitige *Brevis* zu pausieren oder drei *Semibreves*, die nicht in einem Takte stehen, so schreibt man einzelne Pausen der *Semibrevis* und zwar stellt man diese gewöhnlich, wenn sie nicht in einem Takte stehen, auf verschiedene Linien des Systems; z. B.:



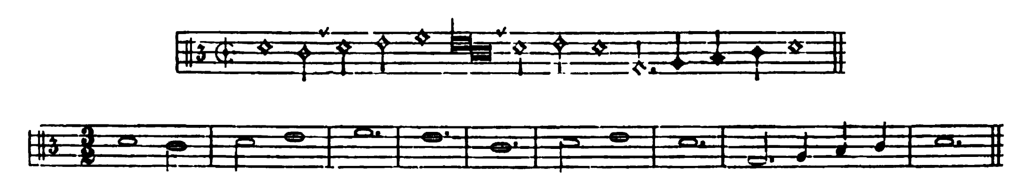
Vom Wert der Noten in der Prolatio perfecta.

Unter *Prolatio* versteht man die Einteilung der *Semibrevis* in *Minimae*; geschieht diese Einteilung in drei, wie beim *Tempus perfectum* die Teilung der *Brevis* in drei *Semibreves*, so heißt sie *Prolatio perfecta* oder *major* und ist also unser $\frac{3}{2}$-Takt. Sie wird durch einen Punkt (*Punctum prolationis*) im Halbkreise bezeichnet ☉ ¢. Wir haben hier genau dieselben Regeln zu beobachten, wie im *Tempus perfectum*, nur daß sie auf die kleinere Notengattung angewandt sind. Die *Semibrevis* steht hier an Stelle des ganzen Taktes und ist in allen den Fällen

perfekt, wo es im *Tempus perfectum* die *Brevis* sein würde. Die geschwärzten *Semibreves* sind sämtlich zweizeitig; z. B.:

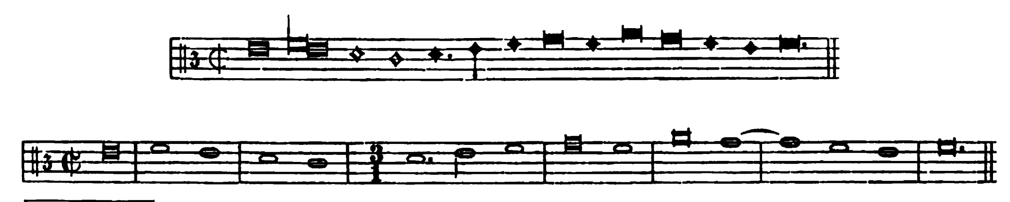


Auf gleiche Weise werden die Punkte gebraucht, sodaß sich also der Punkt der *Alteratio* hier auf die zweitfolgende *Minima* bezieht und diese zu einer zweizeitigen *Semibrevis* macht.



Von der hemiola*) Proportio.

Wenn in einem Gesange, welcher seiner Taktvorzeichnung gemäß im *Tempus imperfectum* begonnen hat, ein Übergang in den dreiteiligen Takt gemacht werden soll, so wird dies oft statt einer neuen Taktvorzeichnung dadurch ausgedrückt, daß die sämtlichen Noten schwarz geschrieben werden. Sie behalten dabei die Wertbedeutung, die die weißen haben, d. h. sie werden sämtlich, nach wie vor, zweizeitig gemessen. Da die *Minima* (♦) durch Schwärzung sich nicht von der an sich schon schwarzen *Semiminima* unterscheiden würde, so gibt man der letzteren das Zeichen ♦ oder ♦. Denn die *Fusa*, mit der sie hierdurch in der Form gleich wird, kommt nur äußerst selten vor.



*) Diese Form *hemiola* für die richtigere *hemiolia* findet sich mehrfach in den musikalischen Werken des XVII. Jahrhunders, z. B. in Vulpius *Musicae compendium lat. germ.* (Jena 1636) — in Crügers *Synopsis musica* (Berlin 1654) — in Coclici *Compendium musices*, Nürnberg 1552.

Bei **Orlandus** ist der Gebrauch dieser Schreibart sehr häufig und kommt auch in der *Prolatio* vor, wodurch die jedesmal beim Eintritt dieser Hemiolen stattfindende Beschleunigung des Tempo ausgedrückt ist, welche übrigens auch bei der obigen Schreibart in größeren Noten ohnedies geschieht.



Über das wahre Verhältnis der Geschwindigkeit, in welchem die Hemiolen zu den vorangegangenen weißen Noten stehen, kann erst im zweiten Abschnitt ausführlicher gesprochen werden; jetzt sei nur bemerkt, daß man sie mit besonderer Lebhaftigkeit singen muß. Hiermit übereinstimmend sagt **Gumpelzhaimer** (*Compend. Mus. Lat.-Germ.*): *Hemiola proportio eadem plane est cum tripla, nisi quod ea propter nigredinem plus agilitatis habeat, quam albedo.*

Anmerkung. Es gibt also einen dreifachen Gebrauch der schwarzen Noten:

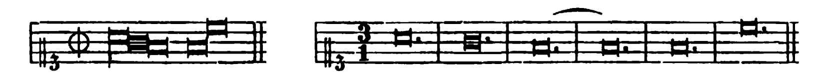
a) wodurch sie 1) um den vierten Teil kleiner als die weißen werden (s. S. 5), 2) wodurch eine gefüllte *Semibrevis* zur *Minima* wird.

b) Im *Tempus perfectum* werden die *Breves* durch Schwärzung aus dreizeitigen zweizeitige (s. S. 25).*)

c) Im *Tempus imperfectum* bezeichnen sie mit Beibehaltung ihres zweizeitigen Wertes den Übergang in einen dreiteiligen Takt (s. S. 28).

Von den Ligaturen im Tempus perfectum.

Die Ligaturen haben im *Tempus perfectum* dieselbe Bedeutung wie im *Tempus imperfectum*, d. h. was dort als *Brevis* gilt, gilt es auch hier, was dort *Longa*, ist auch hier *Longa*; was dort *Semibrevis*, ist es auch hier; nur daß die *Brevis* dreizeitig zu messen ist; also die *Semibrevis* eine Zeit, die *Brevis* drei, die *Longa* sechs und die *Maxima* zwölf Zeiten gilt.

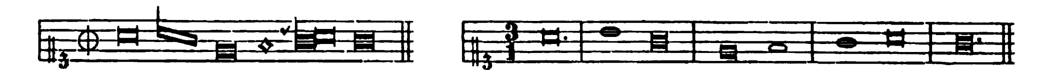


*) **Glarean** bezeichnet die Schwärzung der Noten mit *color*, und nennt den *color* ein *signum imperfectionis*, vergl. Dod., S. 210.

Dabei werden aber die *Notae initiales* und *finales* nach den über die einfachen Noten des *Tempus perfectum* aufgestellten Regeln durch vorangehende oder nachfolgende kleinere Noten imperfekt gemacht; z. B.:



Ebenso wird in der aus zwei *Semibreves* bestehenden Ligatur die zweite Note alteriert, d. h. verdoppelt, wenn sie a) zwischen zwei größeren Noten steht, b) wenn ihr ein *Punctum divisionis* vorangeht und eine größere Note folgt; z. B.:

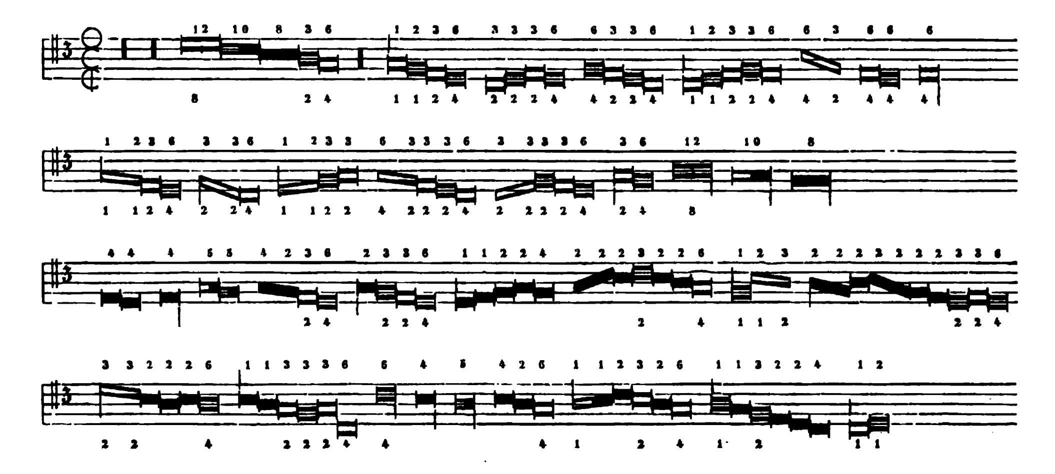


Ihr Wert bleibt jedoch unverändert, wenn vor oder nach ihr kleinere Noten stehen; z. B.:



Alle schwarzen Noten sind, wie außer der Ligatur, zweizeitig zu messen; daher wird in der Figur die zweite Note nicht alteriert.

Ältere Schriftsteller haben niemals besondere Bestimmungen über die Ligaturen in dieser Taktart gegeben, da sich alles schon von selbst aus den Regeln über das *Tempus imperfectum* und über die einfachen Noten im *Tempus perfectum* ergiebt. Jedoch bringt uns Petit Adrian Coclicus in seinem oben angeführten *Compendium* folgende Tabelle, in der die über den Noten stehenden Ziffern die Anzahl der *Semibreves* im *Tempus perfectum*, die darunterstehenden die im *Tempus imperfectum* angeben. Sie möge hier einen Platz finden:





Diese Tabelle ist nach dem bisher vorgetragenen von selbst verständlich, sodaß folgende Bemerkungen über einige Stellen genügen werden.

Da die schwarzen und halbgeschwärzten Noten nur im *Tempus perfectum* gebraucht werden, so haben sie nur Zahlen über sich, welche dem weißen Teile dreizeitigen, dem schwarzen aber zweizeitigen Wert zuschreiben. So gilt z. B. die zweite Note der ersten Zeile als eine halbgeschwärzte *Maxima* in ihrem weißen Teile sechs, in ihrem schwarzen vier, zusammen also zehn *Semibreves*; — so enthält die weiße vorletzte Figur der ersten Zeile nach Regel 1 über die *Initialis* (S. 8) und Regel 3 über die *Finalis* (S. 9) zwei *Longae*, welche somit im *Tempus perfectum* jede den Wert von sechs, und im *imperfectum* von vier *Semibreves* haben; dieselbe Figur schwarz (Zeile 3, Figur 1) enthält, nur im *Tempus perfectum* vorkommend, zwei imperfekte *Longae* von je vier *Semibreves*; halbschwarz aber (Zeile 3, Figur 3) hat sie zwei *Longae,* deren jede aus einer perfekten *Brevis* von drei, und einer imperfekten von zwei *Semibreves* besteht, und also den Wert von fünfen hat, wie dies bei den einzelnen *Longae* (Zeile 4) der Fall ist; — so enthält Zeile 4, die letzte Figur, ebenso Zeile 2, Figur 1 (und sonst) nach Regel 4 über die *Initialis* im *Tempus imperfectum* zwei *Semibreves*, im *perfectum* aber wegen der Alteration den Wert einer *Semibrevis* und einer zweizeitigen *Brevis*, während dieselbe Figur schwarz (z. B. Zeile 3, Figur 6), im *Tempus perfectum* imperfekt zu messen, nur zwei *Semibreves* enthält.

Hier noch einige Beispiele für diese Ligaturen im *Tempus perfectum*:

1. Aus der Messe *Se la face ay pale* für 4 Stimmen von Guilelmus Dufay.



2. Aus demselben Stück.



3. Aus demselben Stück.

4. Aus dem *Kyrie secundum* der Messe *L'omme armé* für 3 St. von Vincentius Faugues.

5. Aus demselben Stück.

Ein größeres zusammenhängendes Beispiel steht hinter den hier folgenden geschichtlichen Bemerkungen.

Geschichtliche Bemerkungen über die Notation*).

Über die Erfindung der Noten fehlen alle Nachrichten; die Anwendung eines Systems, dessen Linien und Zwischenräume, ähnlich unsrer Weise, benutzt wurden, finden wir bereits bei Guido von Arezzo (im elften Jahrhundert), der aber noch nicht die Noten hatte, sondern nur der Deutlichkeit wegen die früher gebräuchlichen Neumen hineinschrieb; die Neumen waren aber nur Zeichen für den Choralgesang oder *Cantus planus*, und waren also nicht dazu eingerichtet, den Wert eines Tones genau zu bestimmen.

Man muß annehmen, daß gegen Ende des elften oder Anfang des zwölften Jahrhunderts die ersten Versuche einer wirklich mehrstimmigen Musik gemacht worden sind (denn die Quartengänge Hucbalds im zehnten Jahrhundert kann man nicht hierher rechnen), wozu es nötig war, den Noten einen bestimmten Wert beizulegen. Da hat man zunächst für den trochäischen Rhythmus – ◡ – ◡, d. i. für den dreiteiligen Takt, zwei Figuren erfunden, für die Länge die *Longa* und für die Kürze die Brevis. Der *Longa* wurden übereinstimmend mit den Gesetzen der Metrik, wenn ihr eine Thesis (*Brevis*) folgte, zwei Zeiten, wenn dagegen wiederum eine Arsis (*Longa*) folgte, drei Zeiten zuerteilt. Die *Brevis* oder kleinste Zeit im Rhythmus nannte man das *Tempus* und die Vereinigung von Länge und Kürze, also den ganzen Takt (die Zeit von drei *Tempora*) *Modus*.

*) Vergleiche hierzu auch den Anhang.

Siehe die anonyme Schrift: *Quaedam regulae de arte discantandi*, zum ersten Male mitgeteilt von Coussemaker in seiner *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, Paris 1852, S. 281: *Modus est variatio soni ex longitudine et brevitate ordinata.* Der Name *Tempus* ist in der Folgezeit bei der Note *Brevis* geblieben; man bezeichnete später überhaupt das Maß der *Brevis* damit, obgleich sie nicht mehr der kleinste rhythmische Teil war, wie wir im vorigen gesehen haben; ebenso ist der Name *Modus* der Ausdruck für das Maß der *Longa* geblieben.

Die ersten Schriftsteller über Mensuralmusik sind nicht auf uns gekommen; der älteste, den wir besitzen, ist Franco von Coeln aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts; er verweist aber selbst auf frühere und sagt (S. 2), daß er das, was andere Gutes hierüber gesagt haben, nicht verwerfen wolle. *Proponimus ergo ipsam mensurabilem musicam sub compendio declarare; bene dicta aliorum non recusabimus interponere, errores quoque destruere et fugare; et si quid novi a nobis inventum fuerit, bonis rationibus sustinere et probare.* Die Lebenszeit dieses Franco setzten frühere Schriftsteller, ihn mit dem als Scholasticus am Dom zu Lüttich angestellten Franco verwechselnd, in das elfte Jahrhundert, also 150 Jahre zu früh. Kiesewetter trat zuerst mit der Ansicht hervor, daß er frühestens im Anfang des dreizehnten Jahrhunderts gelebt habe, und setzte dies in einer sehr gründlichen Abhandlung in der allgemeinen (Leipziger) musikalischen Zeitung vom Jahre 1828 auseinander. Seine allgemein angenommene Ansicht fand allein bei Fétis in seinem *Résumé philosophique de l'histoire de la Musique*, welches seiner *Biographie universelle* vorangedruckt ist, Widerspruch. Kiesewetters Entgegnung erfolgte in derselben Zeitung 1838, Nr. 24 und 25. — Wohl gleichzeitig mit Franco oder um weniges früher oder später sind die von Coussemaker mitgeteilten anonymen Traktate über Mensuralmusik, der oben genannte *Quaedam regulae de arte discantandi* (S. 274) und *De arte discantandi* (S. 262). In dieser Zeit sehen wir die Noten bereits auf vier erweitert:

Longa, *Brevis*, *Semibrevis*, *Duplex longa.*

Das dreiteilige Maß war das allgemeine; die *Longa* enthielt drei *Breves* und war in allen den Fällen perfekt, wo es im *Tempus perfectum* die *Brevis* war (vergl. S. 22); auch, wenn ihr zwei *Breves* und eine größere Note folgten, wo dann auch ohne *Punctum alterationis* (oder wie es bei den früheren Mensuralisten

hieß, ohne die *Divisio modi*) die *Alteratio* der zweiten *Brevis* eintreten mußte. Vergl. hier Beispiel a.



Stand dagegen, wie im Beispiel b, die *Divisio modi* hinter der ersten *Brevis*, so wurde die erste *Longa* imperfekt durch die nachfolgende *Brevis*, und ebenso die zweite durch die vorangehende.

In demselben dreiteiligen Verhältnis, wie die *Breves* zu den *Longae*, stehen die *Semibreves* zu den *Breves*; sie werden ebenfalls in gewissen Fällen alteriert, so daß wir das folgende Beispiel so zu übertragen haben:



Hiermit übereinstimmend heißt es in der Schrift *De arte discantandi* (S. 268) *Quandocunque duae semibreves inter duas longas vel inter longam et brevem vel e converso inveniuntur, prima semibrevis habebit tertiam partem unius temporis, alia vero duas partes unius temporis, ut hic:*

Über die Entstehung der Ligaturen erhellt schon einiges aus den oben S. 12 angeführten Worten des Franchinus. Hiernach glaube ich annehmen zu dürfen, daß man zunächst nur *Breves* in ihrer eigentlichen Gestalt wie im *Cantus planus* verbunden hat; bei weiterer Entwicklung der Kunst, wo sich das Bedürfnis zeigte, auch Noten von verschiedener Dauer auf einer Silbe zu singen, wurde zum Teil durch beigefügte Striche der ursprüngliche Wert (die *Proprietas*) der *Initiales* oft geändert. Auf gleiche Weise, wie nach den verschiedenen Werten dieser *Initiales*, teilt Franco die Ligaturen nach ihren *Notae finales* in *perfectae* und *imperfectae* und nennt alle Ligaturen, welche eine *Longa* zur *Finalis* haben, perfekt — alle dagegen, die mit der *Brevis* endigen, imperfekt, abgesehen von ihrer zufälligen Drei- oder Zweiteiligkeit. Seine Worte hierüber sind (S. 7): *A parte autem finis ligaturae tales dantur regulae: Omnis ligatura ultimum punctum* (die letzte Note) *gerens recte supra penultimum est perfecta* (d. h. sie hat eine *Longa* zur letzten Note), *ut hic patet:* (bei Gerbert steht das durchaus falsche Notenbeispiel) *vel sub penultimo, ut hic:* . Hier haben wir also schon genau die oben S. 10 gegebene Regel 4 und Regel 3 über die *Finalis*. Dann fährt er fort: *Imperfecta autem redditur ligatura duobus mediis: primo, si ultimus punctus directus averso capite stat supra*

penultimum sine plica (ohne Strich), *ut patet hic:* , *secundo, si duo ultimi punctus ligaturae in uno corpore obliquo ascendentes, ut hic:* *vel descendentes, ut hic patet:* . Dies heißt: Imperfekt (mit einer *Brevis* als *Finalis*) wird aber die Ligatur durch zwei Mittel, 1) wenn die letzte Note als eine viereckige nicht über, sondern hinter der vorletzten Note steht, aber höher als diese ist und keinen Strich hat (dies ist die obige Regel 2 über die *Finalis*, S. 9); 2) wenn die beiden letzten Noten eine oblique Figur auf- oder abwärtssteigend bilden (dies ist die Regel 1 über die *Finalis*, S. 9).

Das Wort *Plica*, welches hier offenbar so viel als *Cauda*, Strich an der Note, heißt, hat bei den ältesten Mensuralisten noch eine andere Bedeutung. Sie gaben nämlich der *Longa*, der *Brevis* und auch in gewissen Fällen mehreren nebeneinanderstehenden *Semibreves* ein kleines Häkchen, welches sich jedoch nur auf den Vortrag beziehen konnte. So sagt Franco S. 6: *Plica est nota divisionis ejusdem soni in gravem et in acutum*, wo der Traktat *Quaedam* (*regulae*) *de arte discantandi* hinzufügt: *et debet formari in gutture cum epiglotto*. Dies muß also eine Art gurgelnden Vorschlags gewesen sein; denn *epiglottus* (oder vielmehr *epiglottis*, ἐπιγλωττίς) ist der Kehldeckel, welcher beim Essen die Luftröhre verschließt (*Plin., hist. nat.* XI, 66; Aul. Gell. XVII, 11). Marchettus von Padua sagt (bei Gerbert: *script. III*, S. 181) von dieser Verzierung, sie sei erfunden, *ut per ipsam aliqua similia dulcius proferantur*. Mehr Stellen hierüber s. bei Forkel, Allg. Gesch. II, S. 403 u. f.

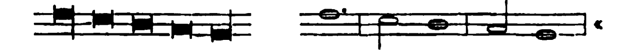
Dies ist in kurzem eine Angabe der Notation, wie wir sie bei den ältesten Mensuralisten, Franco und seinen Zeitgenossen, finden. Einen sehr ausführlichen Auszug aus Francos Schrift gibt uns Forkel in seiner allgemeinen Geschichte, Th. II, S. 393 u. f.; er sieht aber alles, was die *Alteratio*, die *Imperfectio* usw. anbetrifft, als ganz willkürliche Annahmen an, da sie doch notwendige Mittel waren, um den dreizeitigen Takt auszufüllen. So sagt er S. 400, nachdem er ganz richtig angegeben, daß, wenn zwei *Breves* einer *Longa* folgen, die *Longa* perfekt sei, und die zweite *Brevis* alteriert werde:



»Wäre aber zwischen diesen zwei *Breves* ein Punkt befindlich, dann würde aus der *Longa* eine *Brevis* und die übrigen *Breves* würden *Breves rectae*, z. B.:



Ist es nicht zu verwundern, daß man in so einfache Dinge so viele Verwirrung gebracht hat? Warum nicht drei gleiche Zeichen, wenn sie doch alle drei einerley Werth haben sollen? Freilich sagt Franco von diesem Fall insbesondere, daß er nur selten vorkomme; aber er hätte gar nicht vorkommen müssen.« Er kam auch in der Tat nicht vor; allerdings heißt die hierauf bezügliche Stelle bei Franco (S. 5): *Si vero inter praedictas illas duas breves ille tractus, qui divisio modi dicitur, apponatur, ut hic:* [Notenbeispiel] *tunc longa brevis: brevium autem ipsarum quaelibet erit recta; hoc tamen rarissime invenitur.* Offenbar steht hier *tunc longa brevis* für *tunc longa imperfecta* und das *rarissime* bezieht sich nur darauf, daß man diesen Versfuß – ◡ ◡ – [Notenbeispiel] zu seiner Zeit selten angewandt hat; wäre er häufiger gewesen, so hätte man wohl nicht in diesem Falle die *Divisio modi* gesetzt, sondern sie nur wie in der späteren Zeit so angewandt: [Notenbeispiel]. Es wird außerdem die Forkelsche Ansicht durch eine Stelle aus dem anonymen Traktat *De arte discantandi* (Coussemaker, S. 267) widerlegt, wo es folgendermaßen heißt: *Ambae longae erunt perfectae, nisi sola brevis vel valor* (der Wert einer *Brevis*) *praecedit vel sequatur, ut hic:* [Notenbeispiel] ([Notenbeispiel]) *nisi per divisionem modi aliter distinguuntur, ut hic:* [Notenbeispiel] ([Notenbeispiel]). *Tunc ambae breves erunt aequales et prima brevis vel valor imperficit primam longam, secunda vero secundam.* Ebenso muß Forkels Auslegung der folgenden Regel berichtigt werden: *Si tres (breves) inter duas longas tantum accipiantur, ut hic patet:* [Notenbeispiel], *idem quod prius habetur, nisi quod illa, quae primo altera brevis dicebatur, hic in duas rectas separatur.* Forkel sagt hierüber: »Drei *Breves* zwischen zwei *Longis* folgen der vorhergehenden Regel, wenn nicht diejenige, welche *Brevis altera* genannt wird, in zwei *rectas Breves* geteilt ist. Demnach hat folgender Satz in neueren Noten folgendes Verhältnis:

«

Diese Stelle ist aber so zu verstehen: In dem Falle, daß drei *Breves* zwischen zwei *Longae* stehen, sind sie der früheren Regel (als wenn nur zwei ständen) unterworfen, nur daß wir uns die zweite *Brevis*, die dort alteriert werden mußte, in zwei gewöhnliche *Breves* geteilt denken müssen. Die Übertragung ist also ganz einfach diese: [Notenbeispiel]

Die Berichtigung seines letzten Beispiels S. 402 ergibt sich aus dem bisher Gesagten von selbst.

Wir sehen, in den Prinzipien stimmt die Franconische Notenschrift mit der hier beschriebenen vollkommen überein; der Hauptunterschied besteht nur darin, daß man in der früheren Zeit alle Noten schwarz schrieb und daß das dreiteilige Maß das durchgehende war. Es wird daher über die Zeit, die zwischen Franco und der späteren Schreibweise im fünfzehnten Jahrhundert liegt, nur ein kurzer Bericht nötig sein. Nicht viel jünger, vielleicht gleichzeitig mit Franco ist der dem Beda venerabilis (geb. 672, gest. 735) fälschlich zugeschriebene Traktat *Musica quadrata seu mensurata;* denselben finden wir mit einer anderen kurzen Schrift *Musica theorica* zusammen abgedruckt im ersten Teile der Bedaschen Werke, welche unter dem Titel *Venerabilis Bedae Presbyteri Anglo-Saxonis viri sua aetate doctissimi opera* in acht Folianten 1563 zu Basel, später 1612 und 1688 zu Cöln herausgegeben sind. Der anonyme Verfasser dieser Schrift sagt, daß es sechserlei Noten gebe, von denen immer je zwei in der Figur übereinstimmen, *quarum binae et binae semper sunt affines, in forma et quantitate consimiles*, nämlich 1) die *Longa perfecta* und 2) die *Longa imperfecta;* beide haben die Gestalt eines Quadrats mit einem abwärtsgehenden Strich an der rechten Seite; — 3) die *Brevis recta* und 4) die *Brevis altera;* beide haben die Gestalt eines Quadrats ohne Strich; — 5) die *Semibrevis major* und 6) die *Semibrevis minor;* beide haben die Gestalt eines schräggestellten Vierecks. Unter *Semibrevis major* versteht er eine alterierte *Semibrevis* und unter *Semibrevis minor* eine gewöhnliche, wie dies ganz deutlich aus seiner Erklärung hervorgeht: *Quinta vero semibrevis major dicitur, qaoniam majorem partem retinet rectae brevis;* von der *Semibrevis minor* heißt es dagegen, *eo quod minorem in se continet partem rectae brevis.* Forkel hielt letztere (Allgem. Gesch. II, S. 291) irrtümlich für die *Minima* und gibt ihr einen Strich, obgleich der Verfasser ausdrücklich von ihr das oben von allen Paaren gesagte wiederholt: *tenens affinitatem in forma et quantitate praecedentis.* So nämlich muß es ohne Zweifel lauten für das in der Ausgabe stehende *praecedens.*

Dieser Pseudo-Beda*) geht wie sein Zeitgenosse Franco von dem dreiteiligen Rhythmus aus, und stellt hier dieselben Regeln über die *Perfectio*, *Imperfectio* und *Alteratio* auf, wie wir es dort gesehen. Über den in den Werken des Beda venerabilis aufgenommenen Abdruck sei noch bemerkt, daß die Typen zu den

*) Über Pseudo-Beda vergl. Coussemaker, *hist. de l'harm.*, S. 46 und 47.

meisten Notenbeispielen fehlten, und daß deshalb für dieselben Platz gelassen ist; aber auch die aufgenommenen Beispiele sind unvollkommen und nicht mit dem Text übereinstimmend. So heißt es S. 354, daß die *Longa* den Strich auf der rechten Seite habe, während ihn die darunterstehende Note auf der linken hat, u. dgl. m.

Der nächste Schriftsteller über Mensuralmusik ist Walter Odington, ein Benediktinermönch zu Evesham, welcher um 1240 unter der Regierung Heinrich III. lebte. Sein Werk (*De speculatione musices, Lib. VI*) wie das des folgenden Robert de Handlo (*Regulae cum maximis magistri Franconis*, *cum additionibus aliorum Musicorum*, *compilatae a Roberto de Handlo*), der nach Forkels Angabe zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts gelebt, und eigentlich nur einen Kommentar zu Francos Schrift geliefert hat, sind nicht gedruckt; die Manuskripte befinden sich in England. Nachrichten hierüber findet man in C. F. Beckers systematisch-chronologischer Darstellung der musikalischen Literatur, und zwar über ersteren S. 570 und über letzteren S. 550. Vergl. ferner Forkels Allg. Gesch. II, S. 415—421 und Burney, *A general history of Music* II, S. 192 u. f. — ferner als einen Schriftsteller über Mensuralmusik aus dieser Zeit nennt uns Gesner in seiner *Bibliotheca universalis* den Hieronymus Moravus (oder de Moravia). Vergl. Gerbers Altes Tonkünstlerlexikon I, S. 635.

Ungefähr fünfzig Jahre später als Franco ist Marchettus de Padua. Er hat zwei Schriften über Musik hinterlassen, welche beide von Gerbert im dritten Teile seiner *Scriptores* aufgenommen sind. Die erste, *Lucidarium in arte musicae planae*, ist 1284 verfaßt und behandelt nur den Choralgesang; die zweite dagegen bezieht sich speziell auf die Mensuralmusik und trägt bei Gerbert den Titel *Pomerium in arte musicae mensuratae.* Dieses Buch ist zwischen 1309 und 1344 geschrieben, da es dem Könige Robert von Sizilien zugeeignet ist.

Während bei Franco nur dreizeitige Noten und nur die *Longa* als die ganzen Takte ausmachend vorkommen, findet sich die teilweise zweizeitige Einteilung und die *Brevis* zuerst als Takt bei Marchettus. Er teilt zwar auch S. 142—145 die *Longa* in drei *Breves*, und läßt, wenn nur zwei von ihnen den Takt füllen, die eine durch Alteration verdoppeln; wobei, wenn dies mit der ersteren geschehen soll, dieselbe einen Strich und also die Gestalt der *Longa* erhält. Später aber, S. 149, wiederholt er dies alles so, daß er die *Brevis* statt der *Longa* zugrunde legt und diese in drei *Semibreves* teilt; hierbei bleibt es aber wegen der Unsicherheit der Notenbeispiele im Gerbert zweifelhaft, wie die Gestalt einer

solchen durch den Strich verdoppelten *Semibrevis* ist, da nach der Beschreibung sie der nachmaligen *Minima* gleich sein würde. Dann, S. 146, sagt er, daß die einmalige Teilung einer Note (die *primaria divisio perfecta*) zwar in drei geschieht, daß aber, wenn zweimal geteilt wird (*secunda divisio perfecta*) die *Longa* in zwei *Breves* zerfällt, und erst diese *Brevis* in drei *Semibreves*. Dabei bringt übrigens dieser mit geschmacklosen Vergleichen und weitläufigen Widerlegungen fingierter Einwendungen überladene Schriftsteller eine Menge Alterationen und sonstige Wertveränderungen der Noten bei, welche schwerlich jemals in Gebrauch gewesen sind, z. B. daß von vier *Semibreves* die beiden letzten als *Breves* zu messen seien:

daß, wenn von drei *Semibreves* eine den Strich bekäme, diese Werte entstünden:

und ähnlich bei vier und fünf *Semibreves* diese:

u. dgl.

u. dgl.

Gleichzeitig oder nur um weniges später als Marchettus ist Johannes de Muris, ein französischer Geistlicher und Doktor der Sorbonne zu Paris. Ein genaues Verzeichnis seiner Schriften, nicht nur der musikalischen, findet man in Forkels Allgem. Gesch. II, S. 427 u. f. Sein hierhergehöriges Werk über Mensuralmusik steht bei Gerbert, *Script. III*, S. 292: *Practica musica seu mensurabilis*. Er geht auch von der dreiteiligen Zahl als dem Inbegriff aller Vollkommenheit aus, und sagt, daß die früheren Musiker in allen ihren Gesängen stets das dreiteilige Maß angewandt hätten, weil sie gewußt, daß in der Kunst nichts unvollkommenes gefunden werden dürfte (*scientes, quod in arte imperfectum non convenit reperiri*). Weiter unten, S. 293, fährt er fort: *Musica igitur a numerorum ternario sumit ortum, qui ternarius in se ductus novem generat; sub quo novenario quodammodo omnis numerus continetur; cum ultra novem semper fiat reditus ad unitatem; ergo musica novenarium numerum non transcendit.* Er hat seinen Notengattungen noch die *Minima* hinzugefügt, und es kommen bei der *Perfectio* aller Notengattungen 81 *Minimae* auf eine *Maxima*, für welche in

diesem Falle der frühere Name *Duplex longa* nicht mehr paßt, 27 auf eine *Longa*, 9 auf eine *Brevis* und 3 auf eine *Semibrevis*.

Hiermit schließt die Literatur der Mensuralmusik des vierzehnten Jahrhunderts; die Geschichte nennt uns allerdings noch einige Namen von Schriftstellern, deren Werke aber zum Teil verloren gegangen sind, zum Teil als Manuskripte meist in italienischen und englischen Bibliotheken vergraben liegen sollen; wenigstens sind sie nie im Druck erschienen. Von diesen sind als die bedeutendsten zu nennen Thomas de Walsingham, dessen Manuskript Hawkins gekannt hat; dieser führt im zweiten Teile seiner Geschichte der Musik (*A general History of the Science and Practice of Music*, London 1776) eine Stelle von ihm an, wonach er einer der ersten ist, der die *Minima* gebraucht hat. Vergl. hierüber Forkel, Allg. Gesch. II, S. 396 und 397, woselbst auch eines gewissen Philippus de Vitriaco (von Vitry) gedacht wird, dem man die Erfindung dieser Notengattung zuschreibt; diese beiden Schriftsteller sind daher wohl kurz vor die Zeit des Johannes de Muris zu setzen. Ebenfalls als einen Schriftsteller aus der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts haben wir den Mönch des Minoritenordens John of Tewkesbury aus Oxford zu nennen; über seine Schriften vergl. Becker, system. chron. Darstellung der musikalischen Literatur, S. 566. Aus dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts ist Prosdocimus de Beldomandis, welcher als Musiker, Philosoph und Astronom zu Padua lebte; von seinen Schriften, welche wir bei Becker ebend. S. 539 verzeichnet finden, ist wohl der Kommentar zu des Joh. de Muris *Speculum musicae* die wichtigste. Franchinus Gafor nennt uns ferner in seiner S. 12 angeführten *Practica Musice* noch einige Namen älterer Mensuralisten, Anselmus de Parma und Philippus de Caserta; über ersteren vergl. Fétis, *Biographie universelle des musiciens* I, S. 89; über den anderen fehlen alle näheren Nachrichten. Der nächste uns von Gerbert im dritten Teile seiner *Scriptores* mitgeteilte Schriftsteller Adam de Fulda ist aus späterer Zeit, Ende des fünfzehnten Jahrhunderts (1490), also fast gleichzeitig mit Gafor und Johannes Tinctor; sein Werk ist aber der ganz unzuverlässigen Notenbeispiele wegen, zu deren Druck, wie Gerbert S. 364 selbst gesteht, die nötigen Typen gefehlt haben, in dieser Ausgabe nicht gut zu gebrauchen. Über die Werke des Johannes Tinctor vergl. Forkels Allgem. Literatur, S. 502; eins seiner wichtigsten Werke, *Terminorum musicae definitorium*, finden wir ebend. S. 204 im vollständigen Abdruck mitgeteilt.

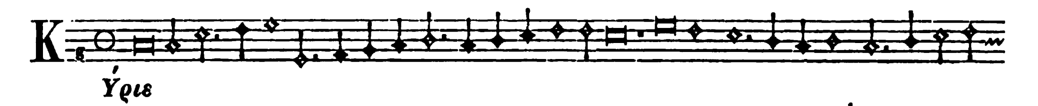
Bei der Weiterentwickelung der Kunst mußte sich die Notenschrift anders

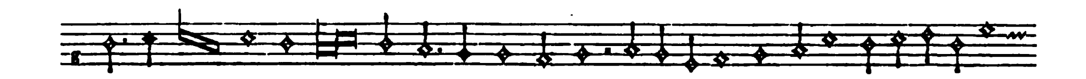
gestalten, weil an die Stelle des bis dahin in so hohen Ehren gehaltenen dreizeitigen Maßes, die zweiteilige Messung als die gewöhnlichere getreten war. So sehen wir denn, jedoch erst gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts, zuerst von dem Niederländer Dufay die weißen Noten gebraucht und die schwarzen nur in gewissen Fällen als Verminderungszeichen beibehalten. In der diesem Dufay kurz vorangehenden Zeit wandte man hierzu einzelne weiße Noten an; auf diese Weise hat Dufay selbst noch in seinen früheren Gesängen notiert. Hierüber vergl. Kiesewetter, Geschichte der europäisch-abendländischen Musik von S. 42 an. Mit dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts sehen wir die weiße Note allgemein verbreitet, wenn auch einzelne Komponisten vielleicht die veralteten schwarzen noch eine Zeitlang mögen beibehalten haben. Durch die weiße Schrift wurde also, wie wir gesehen haben, die zweiteilige Messung allgemein die gebräuchlichere; es änderte sich der Wert der Noten aber auch dahin, daß man die *Longa*, die damals in zwei oder drei *Tempora* zerfiel, für gewöhnlich nicht mehr an Stelle des ganzen Taktes setzte, sondern hierzu die kleinere *Brevis* erhob. Um aber die Geltung und das zwei- oder dreiteilige Maß der einzelnen Notengattungen genau angeben zu können, erfand man Zeichen, welche den Anfängen der Gesänge vorgeschrieben wurden. Die Erklärung dieser Takt- und Mensurzeichen ist Aufgabe des folgenden Abschnittes.

Vorher ist auf den folgenden Seiten zur Erläuterung des im ersten Abschnitt vorgetragenen als ein größeres Beispiel ein vierstimmiges Kyrie von Gregor Meyer eingeschaltet. Bei der Übertragung habe ich die im Original stehenden Schlüssel beibehalten, außer im Alt, wo zur Bequemlichkeit des Lesenden der Alt-Schlüssel mit dem C-Schlüssel auf der zweiten Linie vertauscht ist. Hierdurch stehen nämlich die vier Schlüssel genau im Verhältnis wie unsere gewöhnlichen Partitur- (Baß-, Tenor-, Alt- und Sopran-) Schlüssel, in welchen man das Stück lesen kann, wenn man sich vor jede Stimme drei Kreuze vorgezeichnet denkt; also das ganze Stück um eine kleine Terz abwärts transponiert. In den diatonischen Verhältnissen wird dadurch nichts geändert; aus einer D-Skala ohne Vorzeichnung (was man Dorisch nennt) wird eine H-Skala mit drei Kreuzen. In dieser Lage ist das Stück, wenn man den Alt mit Tenorstimmen besetzt, für einen Chor wohl ausführbar.

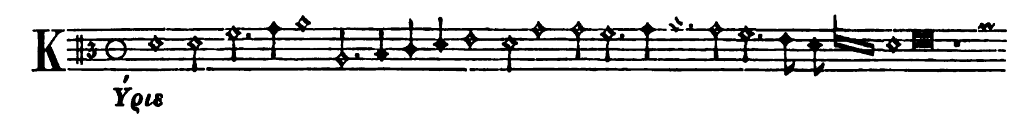
Kyrie von Gregor Meyer (Glar., S. 402 u. f.).

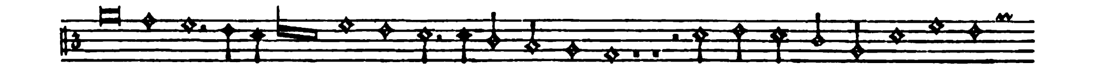
CANTUS.



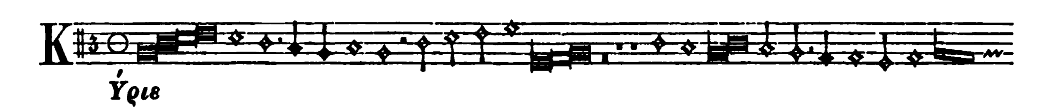


ALTUS.



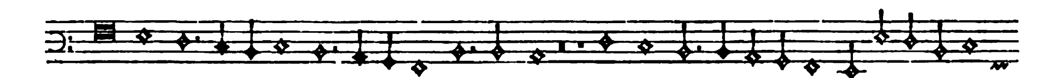


TENOR.

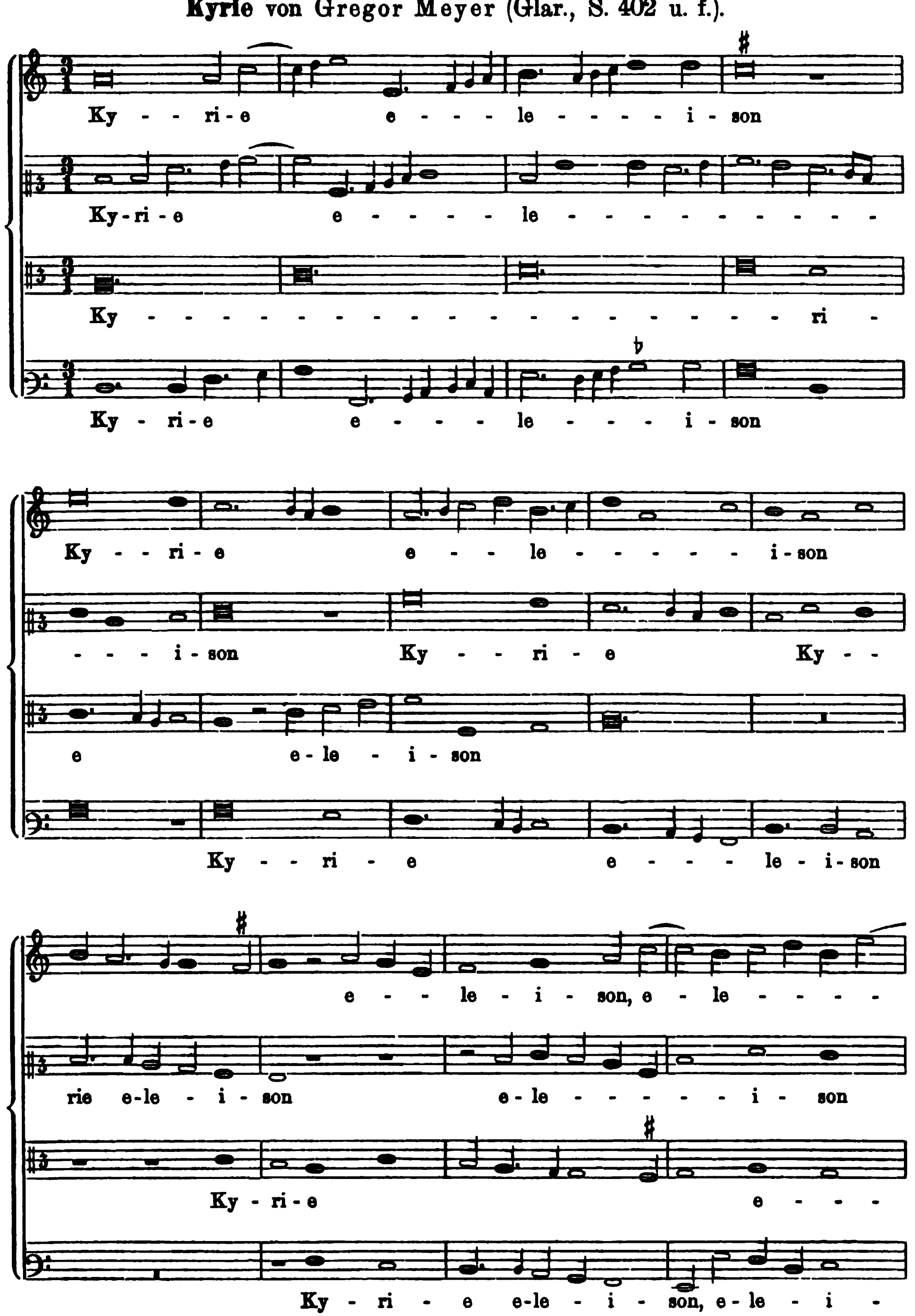


BASIS.





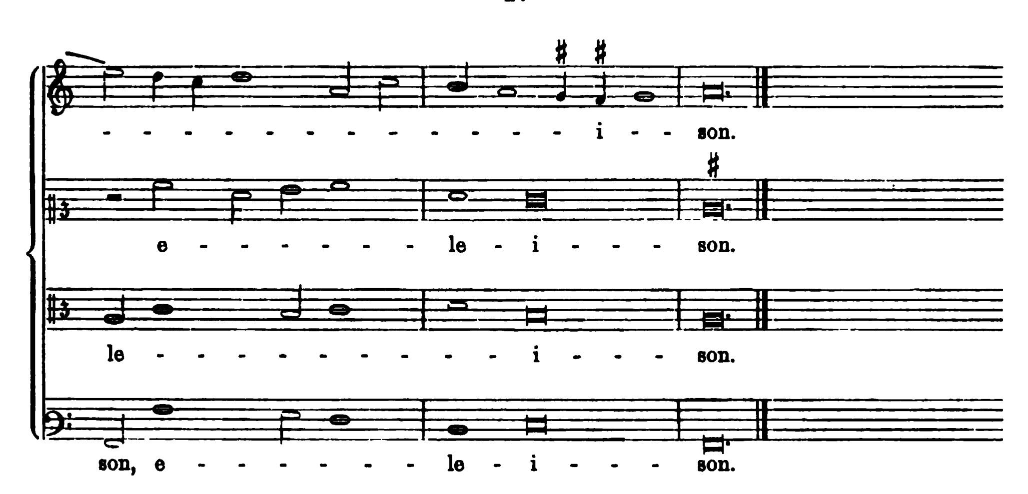
Kyrie von Gregor Meyer (Glar., S. 402 u. f.).



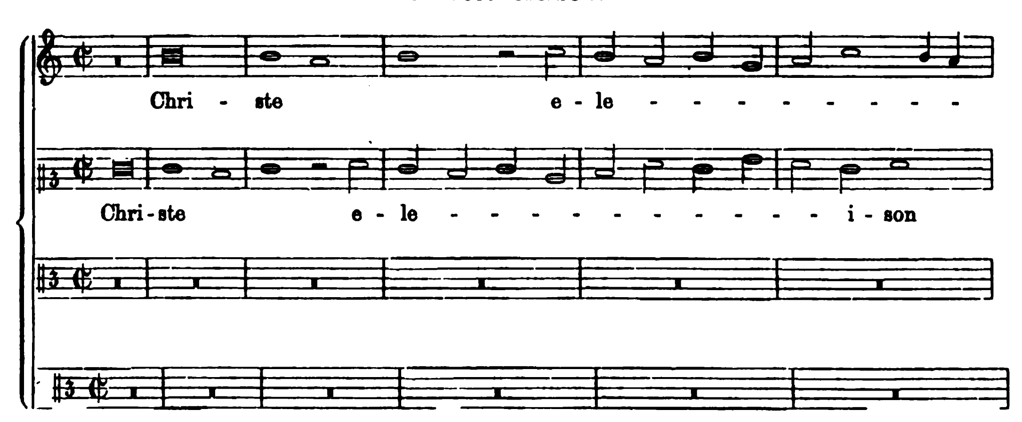


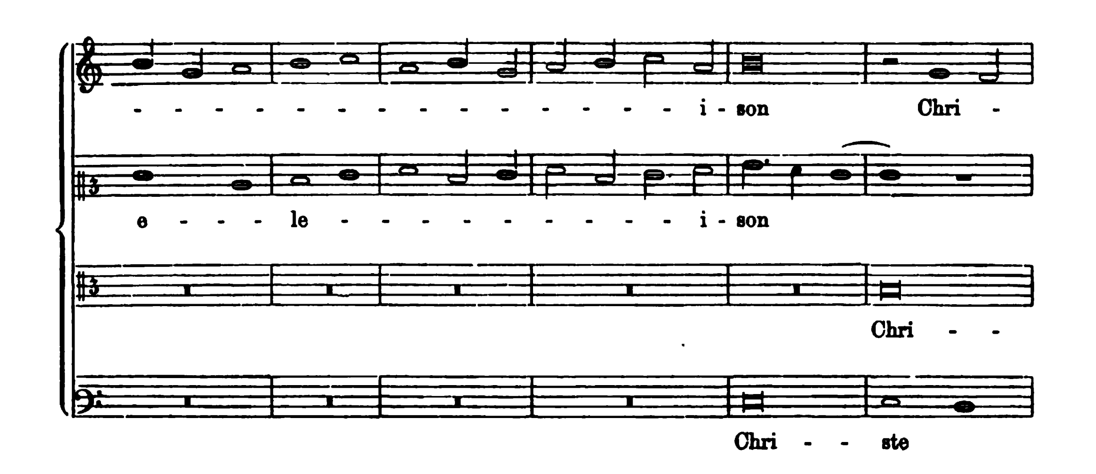
*) *Punctum divisionis.* **) Ebenfalls *punctum divisionis*, hier mitten in der Ligatur.

***) Hier steht im Original [notation], wahrscheinlich ein Druckfehler.



Christe eleison.



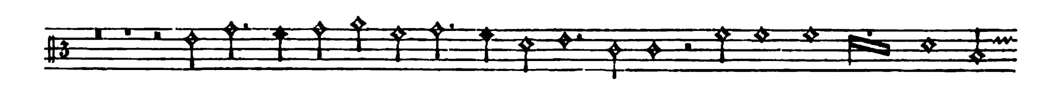


CANTUS.



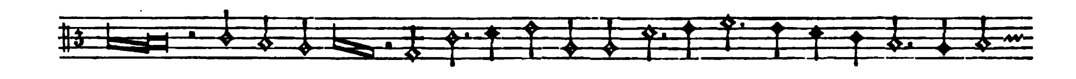


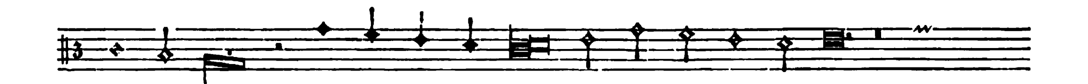
ALTUS.



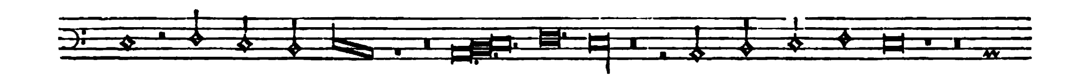


TENOR.

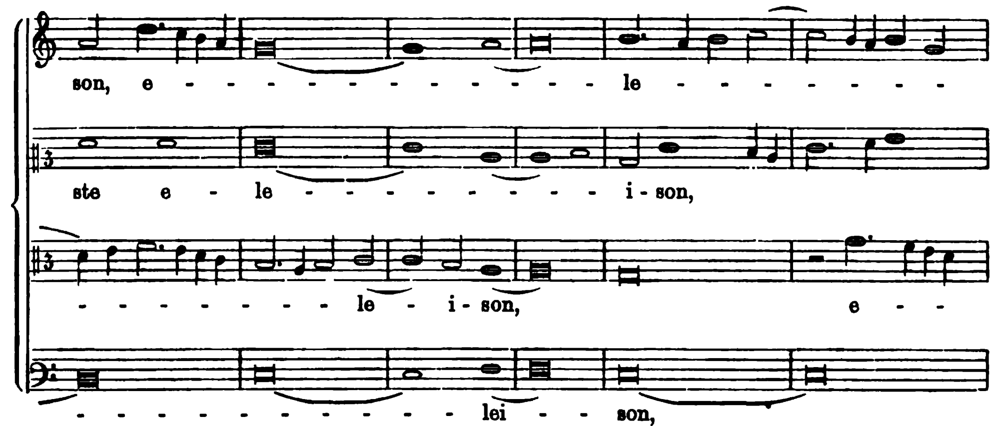


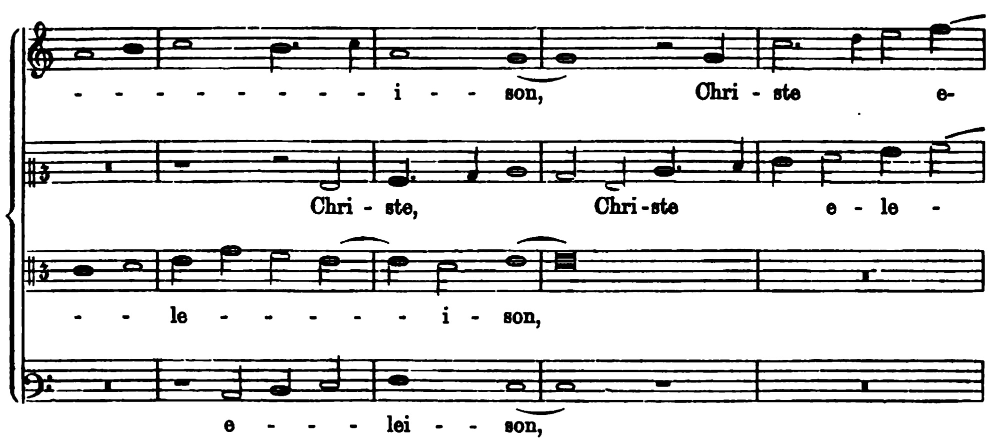


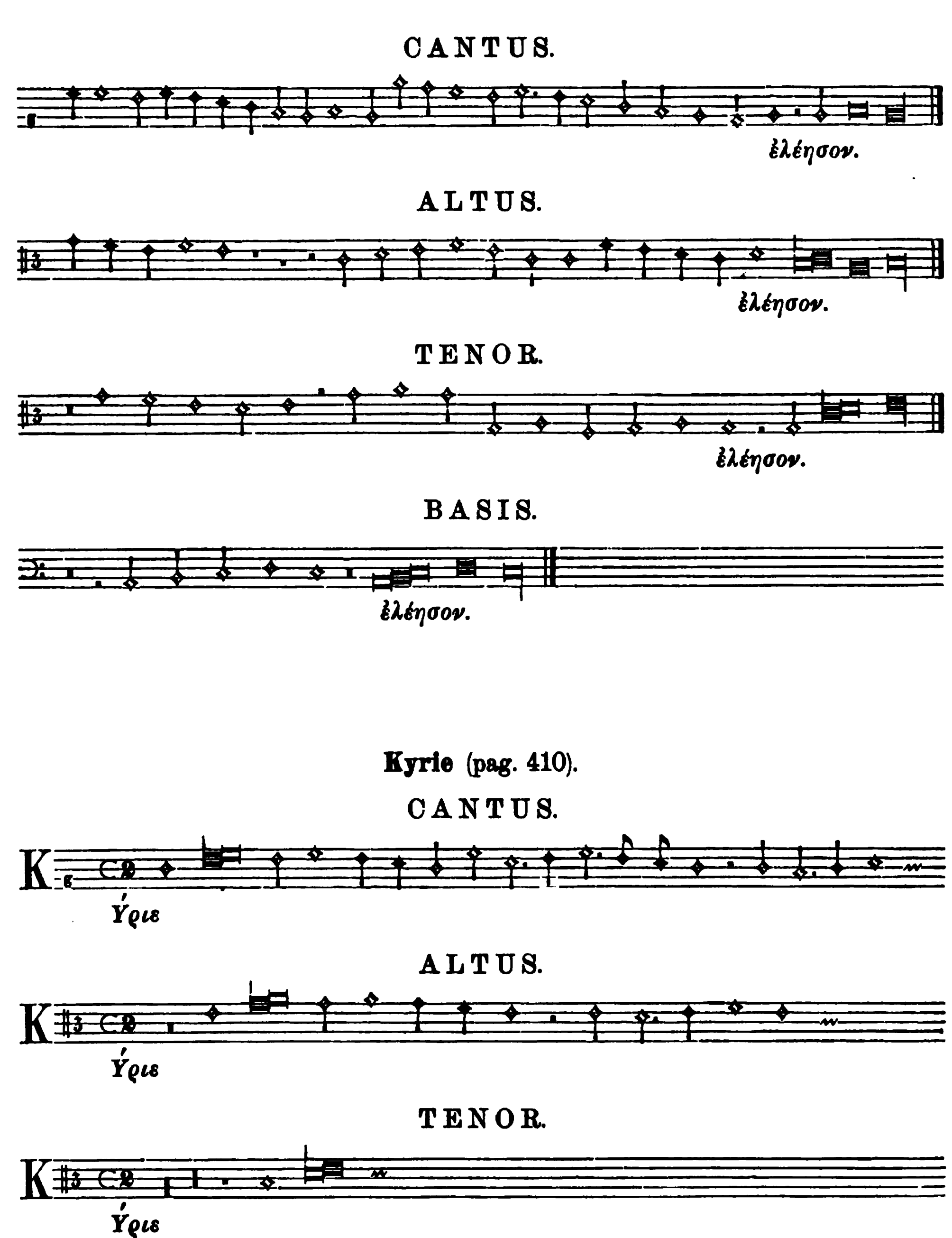
BASIS.




ste e - le - i - son, e - le - - i -
Chri - ste e - le - - - - - - i - son, Chri-
ste e - le - i - son, e - le - - i - son, e-
e - le - i - son, e - - - - - - - -


son, e - - - - - - - - - - - - - le - - - - - - - -
ste e - le - - - - - - - - - - i - son,
- - - - - - - - le - i - son, e - -
- - - - - - - - - - - - - lei - - son,


- - - - - - - - - - i - - son, Chri - ste e-
Chri - ste, Chri - ste e - le -
- - le - - - - - - i - son,
e - - - lei - - son,

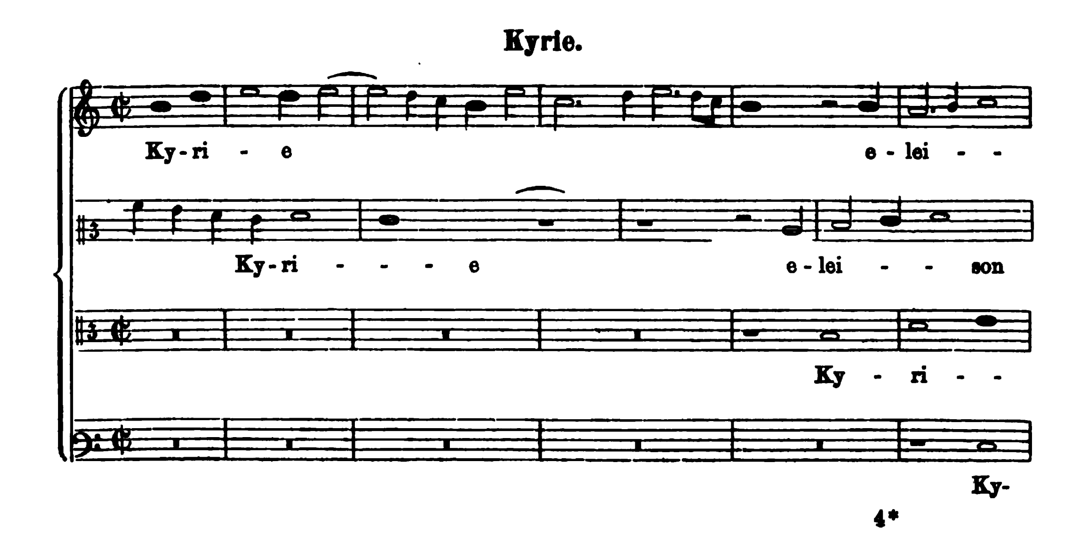

CANTUS.
ἐλέησον.
ALTUS.
ἐλέησον.
TENOR.
ἐλέησον.
BASIS.
ἐλέησον.
Kyrie (pag. 410).
CANTUS.
K Ύριε
ALTUS.
K Ύριε
TENOR.
K Ύριε

BASIS.

K Ύριε


le - - - - - - i - son, e - le - - -
- - - - i - son, e - le - i -
e - - - le - - i - son, Chri - -
e - - - lei - son,
- - - - - - - - - - - - - - - i - son, e - lei - - son.
son, e - le - - - - - - - - - - - - - - - i - - son.
ste e - le - - - - - - - - i - son, e - lei - - son.
e - - - - - - - - - - - - - - - - lei - - son.

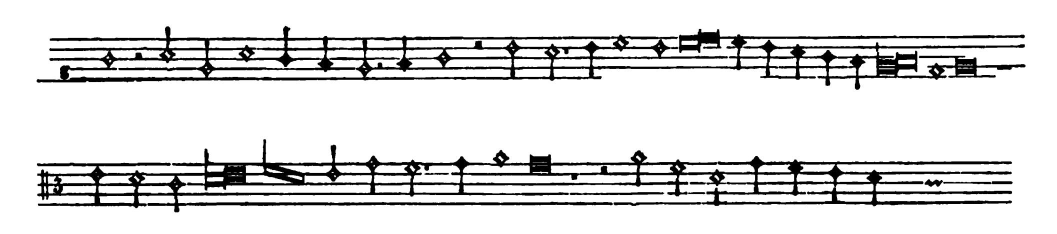
Kyrie.


Ky - ri - e e - lei - -
Ky - ri - - - - e e - lei - - son
Ky - ri - -
Ky-

CANTUS.



ALTUS.



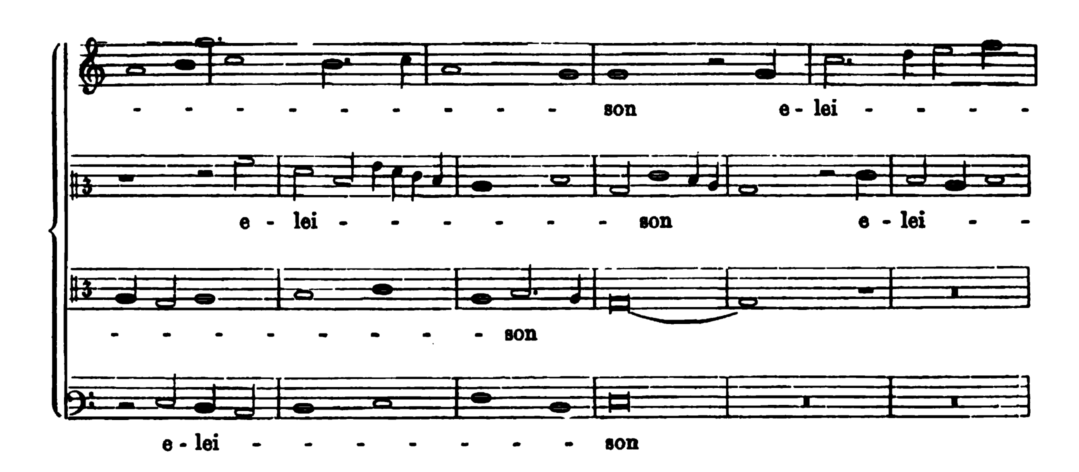
TENOR.

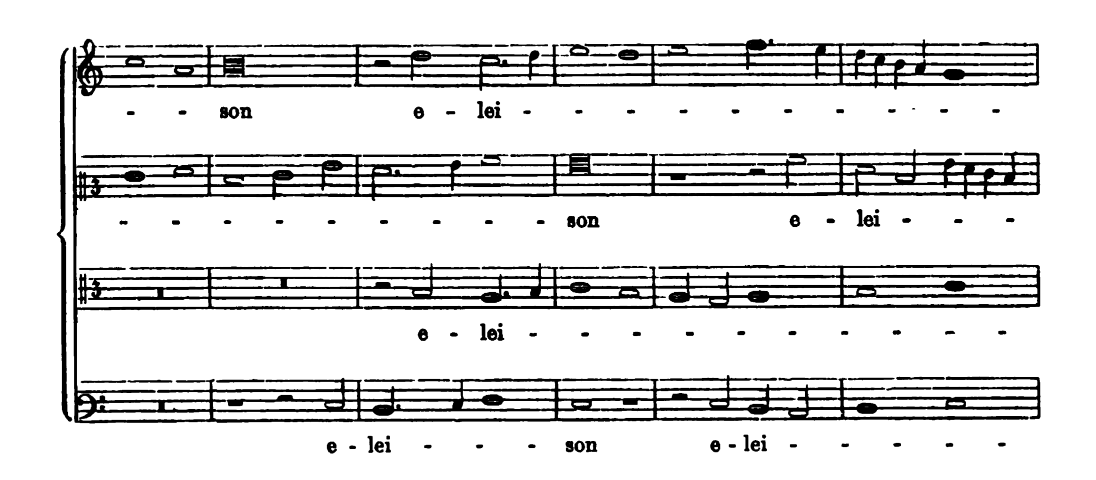


BASIS.

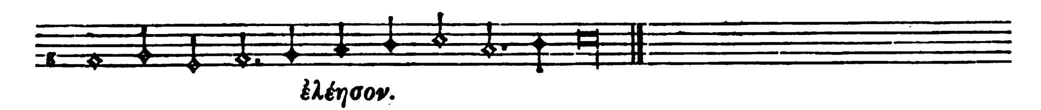



son e - lei - - - - son e - lei - - - -
Ky - - ri - e e - lei - - - son
e e - lei - - -
ri - - - - e e - lei - - - son

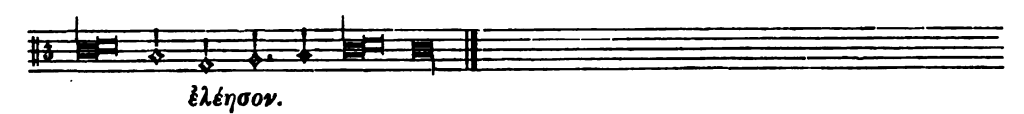

- - - - - - - - - - - son e - lei - - - -
e - lei - - - - - - - - son e - lei - -
- - - - - - - - - son
e - lei - - - - - - - - son


- - son e - lei - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - - son e - lei - - -
e - lei - - - - - - - - - -
e - lei - - - son e - lei - - - - -

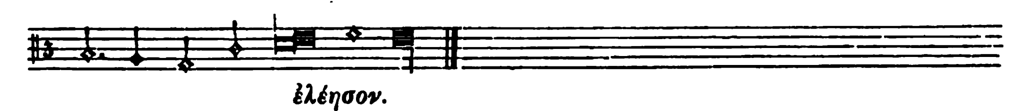
CANTUS.



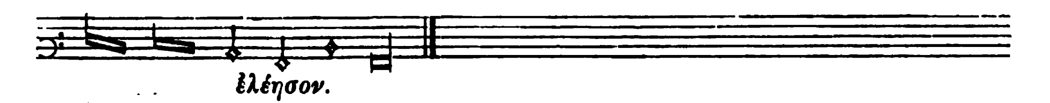
ALTUS.

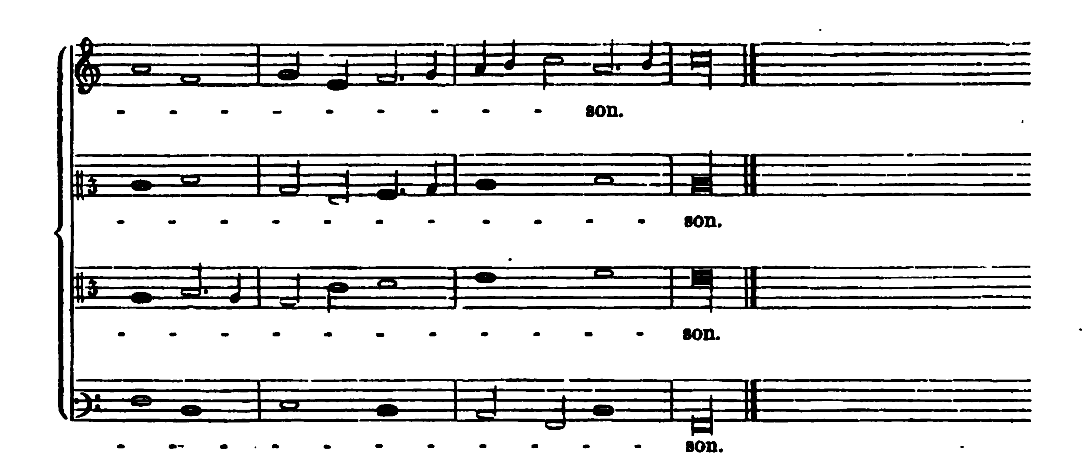


TENOR.



BASIS.





Zweiter Abschnitt.

Die Bezeichnung der Taktverhältnisse.

Wir haben im vorigen Abschnitt gesehen, daß der Wert der Noten zweifach sein kann, entweder imperfekt, zweizeitig, oder perfekt, dreizeitig; haben aber bis jetzt noch gar nicht das berücksichtigen können, was in der modernen Musik mit *Tempo* bezeichnet wird, d. h. die Geschwindigkeit. Die Alten nahmen genauer als wir eine bestimmte Zeitdauer an, die zwar nicht durch ein Instrument, etwa wie unser Metronom, festgestellt war, sondern die wir uns als ein mäßiges ruhiges Niederschlagen und Erheben der Hand (oder des Taktstockes) zu denken haben. Diese so bestimmte Zeitdauer von Niederschlag und Aufschlag nannten sie Schlag oder *Tactus* und sie ist das Regelnde für alle vorkommenden Taktzeichen; alle geben uns an, in welchem Verhältnis die Noten zu diesem *Tactus* stehen: ob wir ein, zwei oder mehr von dieser oder jener Notengattung auf einen *Tactus* oder umgekehrt, ein oder mehrere *Tactus* auf diese oder jene Notengattung zu singen haben. Um diese Verhältnisse aber richtig darstellen zu können, hatten sie einen *integer valor notarum* (einen feststehenden Wert der Noten), nach dem eine jede *Semibrevis* einen vollen Takt galt; es kommen demnach auf eine *Brevis perfecta* drei, auf eine *Brevis imperfecta* zwei solcher *Tactus*. Da nun nach beiden Richtungen hin (durch Verzögerung und Beschleunigung) vom *integer valor* abgewichen werden konnte, so hatte man vermehrende Zeichen (*signa augentia*), durch die eine *Semibrevis* längere Dauer als einen *Tactus* bekam, der Wert der Noten also vermehrt wurde — und vermindernde Zeichen (*signa diminuentia*), wodurch eine *Semibrevis* kürzere Dauer als einen *Tactus* erhielt, der Wert der Noten also vermindert wurde.

Der Begriff des Wortes *Tactus* ist also von dem unsrigen verschieden; die Alten kannten zwar eine Takteinteilung wie die unsrige, wie wir im vorigen Ab-

schnitt gesehen haben und wie es aus der strengen Behandlung der dissonierenden und konsonierenden Intervalle hervorgeht (bei denen sie auf das genaueste *Arsis* und *Thesis* zu beobachten hatten), sie sprechen aber immer nur von der Mensur. Sebald Heyden gibt uns im zweiten Buche seiner Schrift *De arte canendi*, pag. 56, folgende Definition derselben: *Mensura est certus motus temporis, ad cujus vices, per tactum aequaliter distinctas, omnium Cantionum Notulae et Pausae, pro cujusvis signi qualitate, concinnantur.* Das heißt also: die Mensur ist die bestimmte Bewegung der Zeit, nach deren durch den Takt gleichmäßig geschiedener Aufeinanderfolge sich die Noten und Pausen aller Gesänge richten, je nach dem Wert eines jeden Zeichens. In der älteren Zeit (im fünfzehnten Jahrhundert) sehen wir, daß die dreiteilige Messung bei jeder der verschiedenen Notengattungen stattfinden konnte, d. h. die *Maxima* konnte den Wert von drei *Longae*, die *Longa* von drei *Breves*, die *Brevis* von drei *Semibreves*, und die *Semibrevis* von drei *Minimae* haben; von der *Minima* an aber abwärts fand nur die zweiteilige Messung statt. Diese Dreiteiligkeit und im andern Falle Zweiteiligkeit der verschiedenen Notengattungen anzuzeigen, hatte man für jede Notengattung ein bestimmtes Zeichen. Es war demnach die Mensur eine vierfache.

1. Die *Prolatio*, deren Zeichen uns den Wert der *Semibrevis*, ob dieselbe zwei oder drei *Minimae* enthält, angibt.

2. Das *Tempus*, dessen Zeichen den Wert der *Brevis* bestimmt, ob wir sie zwei- oder dreizeitig zu messen haben.

3. Der *Modus minor*, dessen Zeichen sich auf das zwei- oder dreiteilige Maß der *Longa* bezieht, und

4. Der *Modus major*, dessen Zeichen die Zwei- oder Dreiteiligkeit der *Maxima* angibt.

Die alten Theoretiker dehnen den Begriff Mensur noch weiter aus, und belegen außer den vier genannten noch die *Proportio*, *Augmentatio* und *Diminutio* mit diesem Namen, daher, indem sie die beiden *Modi* (den *major* und den *minor*) nur als eine Mensur ansehen, sie immer sagen, die Mensur sei eine sechsfache. Da aber die drei letztgenannten nur nähere Bestimmungen der vier ersteren sind, so können wir sie nicht eigentlich Mensuren nennen, und werden auf sie gleich bei der Erklärung dieser ersteren mit eingehen. Die beiden am häufigsten vorkommenden Mensuren sind die im vorigen Abschnitt beschriebenen, das *Tempus* und die *Prolatio*, von welchen hier zuerst zu handeln ist.

Das Tempus.

Das *Tempus* wird, wenn es perfekt ist (die *Brevis* also drei *Semibreves* umfaßt), durch einen ganzen Kreis ○, wenn es imperfekt ist, durch einen halben Kreis C bezeichnet, und zwar drücken die Zeichen, wie sie hier gegeben sind, (undurchstrichen und ohne jeden Zusatz von Zahlen) den *integer valor notarum* aus. Es gilt also die *Brevis* unter ○, wenn sie nicht durch kleinere folgende Noten imperfekt wird (vgl. S. 17), drei volle *Tactus*, und unter dem Zeichen C zwei. Das folgende Beispiel enthält einen kurzen zweistimmigen Satz, worin die Oberstimme die Noten im imperfekten, die Unterstimme aber sie im perfekten Tempus singt:



Vom *integer valor notarum* wird aber abgewichen 1) wenn die Kreise durchstrichen sind ⦶ ₵ oder wenn der halbe Kreis nach der linken Seite hin geöffnet ist, Ɔ Ɔ̸; 2) wenn neben dem Kreise ein Bruch (bisweilen auch eine ganze Zahl), eine sogenannte *Proportio* steht, z. B. C$\frac{2}{1}$ ⦶$\frac{3}{1}$ C2 ○3 usw.

Vom Tempus imperfectum.

Das Zeichen des *Tempus imperfectum* ist der halbe Kreis C, welcher, wie wir gesehen haben, ohne Strich und Zusatz von Zahlen den *integer valor* angibt. Ist derselbe durchstrichen ₵, oder, wie es statt dessen bisweilen vorkommt, nach

der linken Seite hin geöffnet Ɔ, so verlieren alle Noten die Hälfte ihres Wertes; die Geschwindigkeit wird also verdoppelt. Die Alten nennen dies die einfache Verminderung, die *Diminutio simplex*, oder kürzer nur die *Diminutio*, und sagen, daß unter dem Zeichen ₵ oder Ɔ die Noten im *Tempus imperfectum diminutum* stehen. Dem folgenden Satz von Josquin des Prés sind zwei Zeichen vorgeschrieben; das obere C zeigt an, daß eine Stimme diesen Gesang im *integer valor notarum*, das andere Ɔ, daß eine zweite Stimme denselben Satz im verminderten *Tempus imperfectum* zu singen hat.



Dieselbe Verringerung der Noten um die Hälfte ihres Wertes zeigt auch die *Proportio dupla* an, d. h. ein Bruch, dessen obere Zahl die untere zweimal in sich faßt, welcher neben den Halbkreis geschrieben wird: C$\frac{2}{1}$ ($\frac{4}{2}$ $\frac{6}{3}$ $\frac{8}{4}$ usw.). Statt des ersten Verhältnisses C$\frac{2}{1}$ findet man oft nur eine einfache 2, also: C2. Der folgende zweistimmige Satz ist daher ganz auf die obige Weise in den *integer valor* der Noten zu übertragen, nur daß die untere Stimme, welche die Noten in der *Proportio dupla* (in der doppelten Geschwindigkeit) singt, um eine Quinte abwärts zu transponieren ist.



Steht bei dem halben Kreise ein Bruch, dessen obere Zahl die untere viermal in sich enthält, so verlieren alle Noten drei Vierteile ihres Wertes; die Geschwindigkeit wird also vervierfacht. C $\frac{4}{1}$ ($\frac{8}{2}$ $\frac{16}{4}$ $\frac{12}{3}$ usw.). Dasselbe wird auch dadurch ausgedrückt, daß man neben den durchstrichenen oder nach links geöffneten Halbkreis einen Bruch setzt, dessen obere Zahl die untere zweimal in sich faßt: ₵ $\frac{2}{1}$ Ɔ $\frac{2}{1}$ — oder endlich dadurch, daß man den nach links geöffneten Halbkreis durchstreicht Ɔ̸. Diese vierfache Geschwindigkeit nannten die Alten die doppelte Verminderung des Wertes, die *Diminutio duplex*, oder, wenn sie durch ein Zahlenverhältnis ausgedrückt war, die *Proportio quadrupla*. Das folgende Beispiel ist von Adam Gumpelzhaimer (*Compend. Mus.*, S. 15b). Beim Beginne des Gesanges steht das Zeichen des *integer valor notarum* C, alsdann wird die vierfache Geschwindigkeit durch die *Proportio quadrupla* $\frac{4}{1}$ angezeigt und weiter unten dieselbe wieder durch das umgekehrte Verhältnis $\frac{1}{4}$ (s. hierüber die folgende Seite) aufgehoben. Der Einsatz der zweiten Stimme erfolgt bei dem Zeichen ·S.

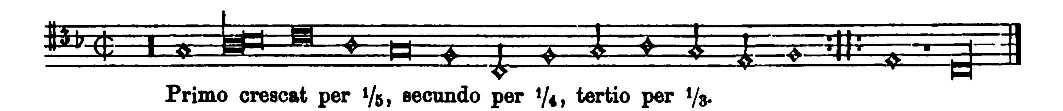


Diese den Wert der Noten vermindernden Zeichen (die *Signa diminuentia*) sind bei weitem häufiger in Gebrauch gewesen, als die nachfolgenden *Signa augentia*, durch welche der Wert der Noten vergrößert, die Bewegung also verlangsamt wird. Dies geschieht durch Brüche, welche ebenfalls neben das Tempuszeichen gesetzt werden, deren untere Zahl aber die größere ist. Die *Proportio subdupla* (d. i. das Verhältnis $\frac{1}{2}$) gibt allen Noten den doppelten Wert, die *Proportio subtripla* ($\frac{1}{3}$) den dreifachen, die *Proportio subquadrupla* ($\frac{1}{4}$) den vierfachen, usw. Es folgt hier ein Beispiel für die *Proportio subdupla*.

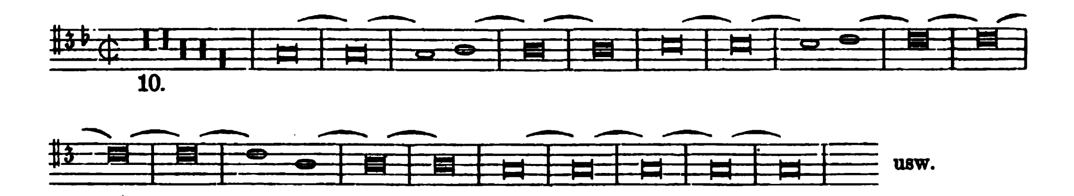




Für die andern *Proportiones augentes* wird hier kein Beispiel nötig sein. In einigen Fällen wird der vermehrte Wert der Noten auch durch daneben gesetzte Regeln ausgedrückt. So heißt es z. B. vom folgenden Satz aus der Messe *Je ne demande* von **Obertus**, den wir in Seb. Heydens *de arte canendi* S. 101 finden: *Primo crescat per* $\frac{1}{5}$, *secundo per* $\frac{1}{4}$, *tertio per* $\frac{1}{3}$:



Dieser Satz muß hiernach dreimal gesungen werden; das erstemal erhalten alle Noten und Pausen den fünffachen Wert, das zweitemal den vierfachen und das drittemal den dreifachen; der Anfang der Übertragung muß demnach so aussehen:



Leider hat es Heyden unterlassen, uns auch die hierzu gehörigen andern Stimmen mitzuteilen; ich halte daher eine weitere Übertragung dieser einen Stimme nicht für nötig.

Von dem Tempus perfectum.

Schon oben haben wir gesehen, daß der bloße Kreis ○ ohne Strich den *integer valor notarum* angibt. Wird der Kreis durchstrichen, so wird die Bewegung verdoppelt, es gilt also alsdann die perfekte *Brevis* anderthalb *Tactus*. Ist dem Kreise der Bruch $\frac{3}{1}$ hinzugefügt, wofür wir auch oft eine bloße 3 finden, so stehen die Noten in der *Proportio tripla* und die Bewegung wird verdreifacht;

es kommen also drei *Semibreves* auf einen *Tactus*. Genau dieselbe Bewegung drückt diese Bezeichnung ⦶ $\frac{3}{2}$, die *Proportio sesquialtera diminuta* aus. Bei demselben Zeichen aber ohne Strich ○ $\frac{3}{2}$ (die *Proportio sesquialtera*) kommen anderthalb *Semibreves* auf einen *Tactus*; doch bezeichnet dies meist einen $\frac{3}{2}$-Takt nach unsrer Weise. Hierbei ist aber wohl zu merken, daß die beigesetzten dreiteiligen Zahlen 3, $\frac{3}{1}$ und $\frac{3}{2}$, auch wenn sie neben einem Halbkreise stehen, stets einen dreiteiligen Takt bezeichnen, wie umgekehrt eine 2 oder $\frac{2}{1}$ auch bei dem vollen Kreise ○2 ○$\frac{2}{1}$ stets ein imperfektes Maß verlangt.

Es folgt hier, um das Verhältnis der Noten zueinander unter den verschiedenen Taktzeichen im *Tempus perfectum* und *imperfectum* erkennen zu können und zum Belag für die oben aufgestellten Regeln eine vierstimmige Fuge von Petrus Platensis (*Pierre de la Rue* oder *de Larue*). Es ist nur eine Stimme gegeben, aber es stehen zu Anfang vier verschiedene Taktzeichen. Der Sopran singt nach dem obersten Zeichen ¢ *Tempus imperfectum* in der einfachen *Diminutio*; es sind also alle Noten hier bei der Auflösung halb so klein zu schreiben. Die zweite Stimme, der Alt, mißt seine Noten nach dem *Tempus perfectum* ○ bei dem *integer valor* der Noten. Der Tenor singt in der *Proportio tripla* ¢ $\frac{3}{1}$ und hat also jeder Note nur den dritten Teil ihres Wertes zu geben, so daß sechs *Semibreves* auf eine *Brevis imperfecta* des *integer valor* kommen. Der Baß endlich singt nach dem gewöhnlichen Wert des *Tempus imperfectum* C.

Fuga quatuor vocum ex unica (Glar. Dod., S. 445; Seb. Heyden, S. 112).



*) Diese *Minima* fehlt bei Glarean.

Fuga von Petrus Platensis.





So unausführbar auch dieser Gesang ist, dient er doch zum Belag für die aufgestellten Regeln über den Wert der Noten. Wie in jeder anderen Fuge fangen hier die Stimmen mit der Dominante oder der Tonika an, nur zu gleicher Zeit. Der Tenor beginnt mit *D*, der Baß eine Quinte tiefer, mit *G*, der Alt mit dem höhern *G* und der Diskant eine Oktav höher als der Tenor, mit *D*.



Da aber der Gesang so eine sehr tiefe Lage bekommen haben würde, so ist die Auflösung eine Quarte aufwärts in das *Genus molle* versetzt worden.

Bei Bezeichnung der dreiteiligen Maße sind die Alten nicht immer nach dem obigen Begriff des *integer valor* konsequent verfahren; so sehen wir in der Fuge von Petrus Platensis die *Proportio tripla* statt mit C3 mit ₵3 bezeichnet, welches Zeichen eigentlich die *diminuta proportio tripla* andeutet.

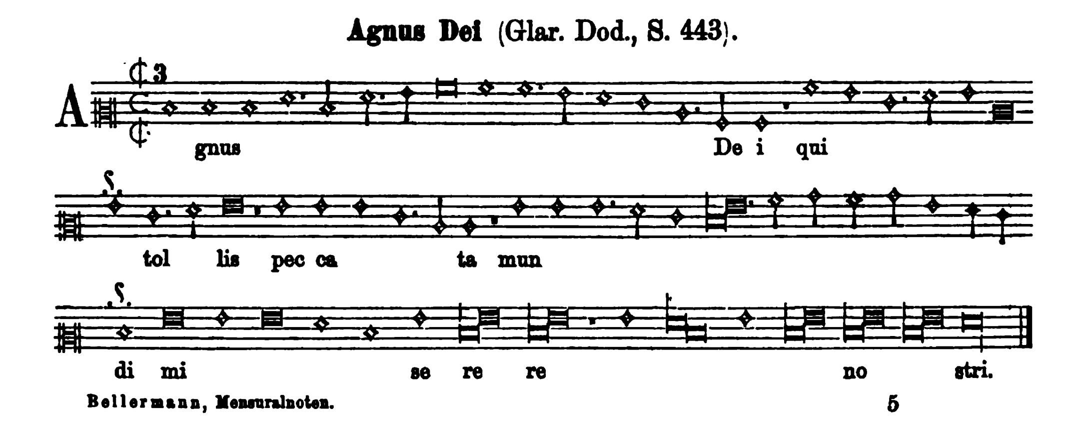
Über die vorstehende Fuge von Pierre de la Rue steht Caecilia, Band XXVII, S. 1—18 ein Aufsatz von Bottée de Toulmon, in dem der Verfasser die Auflösung nicht richtig gibt. Die drei mit ₵, O und C bezeichneten Stimmen sind mit der hier gegebenen Takteinteilung übereinstimmend, fehlerhaft ist dagegen die mit ₵3 bezeichnete Stimme (der Tenor) entziffert. Hier zeigt Bottée de Toulmon, daß er die Regeln über die *Alteratio* nicht kennt, und teilt den Anfang folgendermaßen ein:

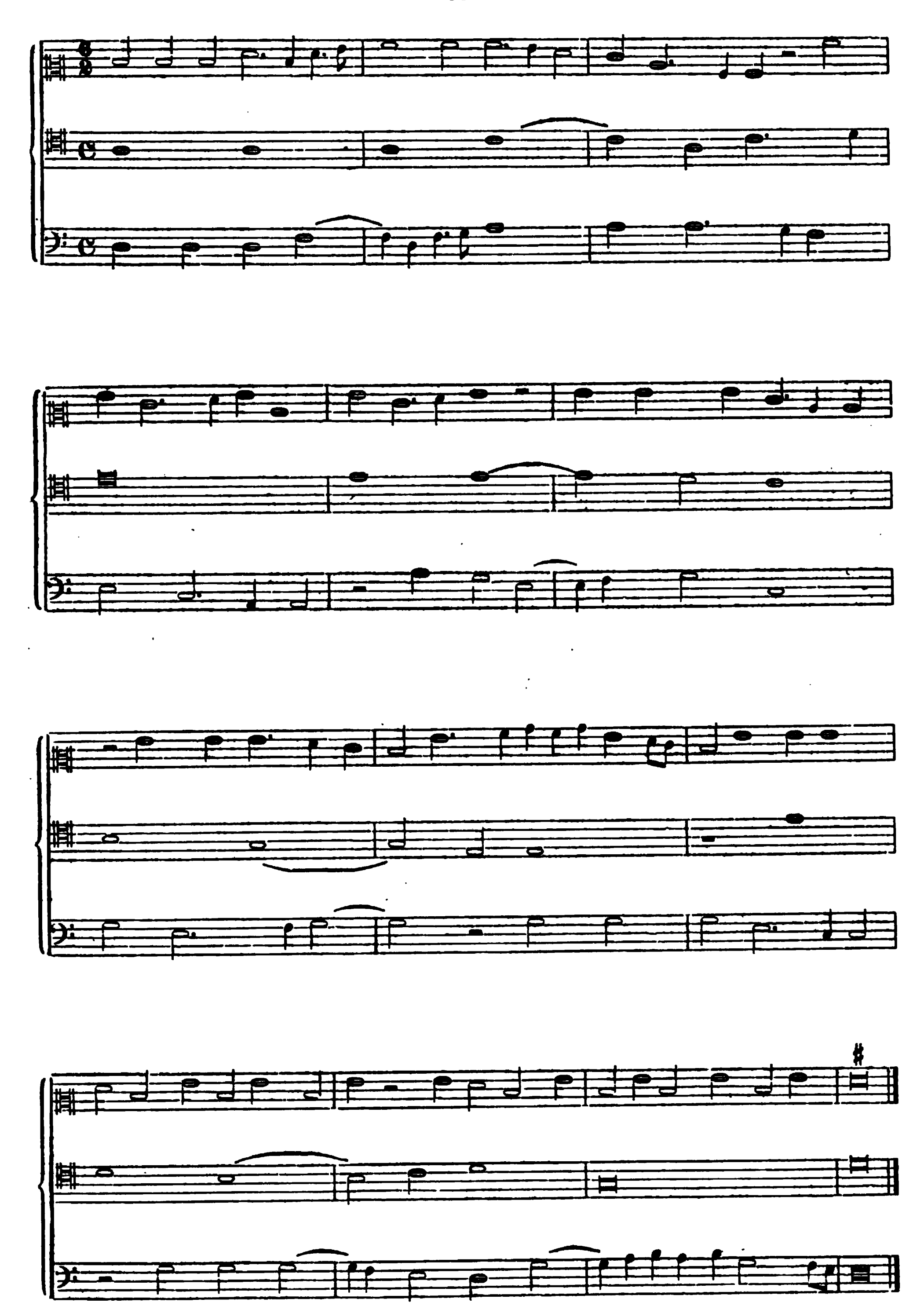


Und um bei dieser Einteilung mit den übrigen Stimmen in Harmonie zu kommen und die fehlenden Taktteile einzubringen, setzt er, ohne einen Grund anzugeben, wie wir sehen, zu Anfang dieser Stimme eine Pause. Mit großer Wichtigkeit und Weitläufigkeit spricht er ferner über die Intonation der Stimmen, da er ein Faksimile nach einem Wiener Kodex ohne Schlüssel vor sich hatte. Glareans Abdruck mit dem *F*-Schlüssel auf der dritten Linie, den er auch kannte, und die Überschrift Fuge heben aber alle Schwierigkeit über diesen Punkt auf. Trotz dieser Mängel ist der Aufsatz durch seine reichen, zum Teil von Dehn hinzugefügten literarischen Notizen von großem Interesse (26. April 1859).

Ein ebenfalls sehr künstlich zusammengesetztes Stück ist das folgende *Agnus Dei* für drei Stimmen (*ex una voce tres*) aus der Messe *L'homme armé* von Josquin des Près (Glar. Dod., S. 443). Es ist die Diskantstimme mit drei Taktzeichen ₵3, C, ₵ gegeben; die Intonation der Stimmen geschieht auf ähnliche Weise wie im vorigen Stück; der Diskant singt in der angegebenen Tonhöhe, der Tenor setzt eine Quart tiefer mit der Dominante, *a*, ein und der Baß eine Oktave tiefer wieder mit der Tonika.

Agnus Dei (Glar. Dod., S. 443).





Es folgt ein anderes Beispiel, abermals mit den verschiedenen Taktzeichen des perfekten und imperfekten *Tempus*. Die Auflösung geschieht hier in das *Tempus imperfectum diminutum* ₵; es sind demnach die Noten des Diskant unter dem C in der Übertragung doppelt so groß zu schreiben; nach einigen Takten wechselt die Bezeichnung in ₵; hier haben wir die Noten unverändert zu lassen. Bei dem dann eintretenden Zeichen C$\frac{3}{1}$ *Proportio tripla* (also eine perfekte Taktart) kommen drei *Semibreves* auf die Zeit einer zweizeitigen *Brevis* unter dem Zeichen ₵.

(**Seb. Heyden**, de arte canendi, S. 110.)

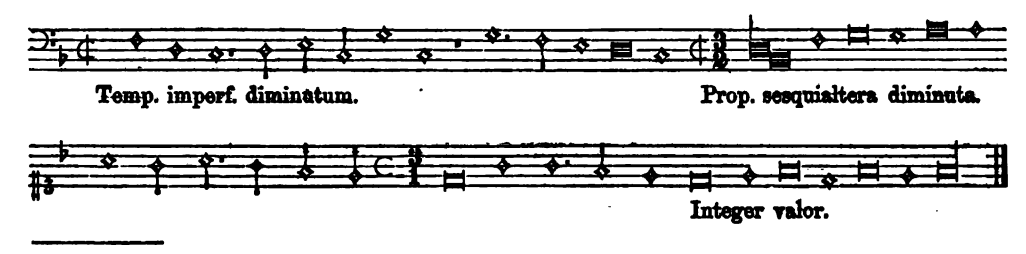
DISCANTUS.



TENOR.



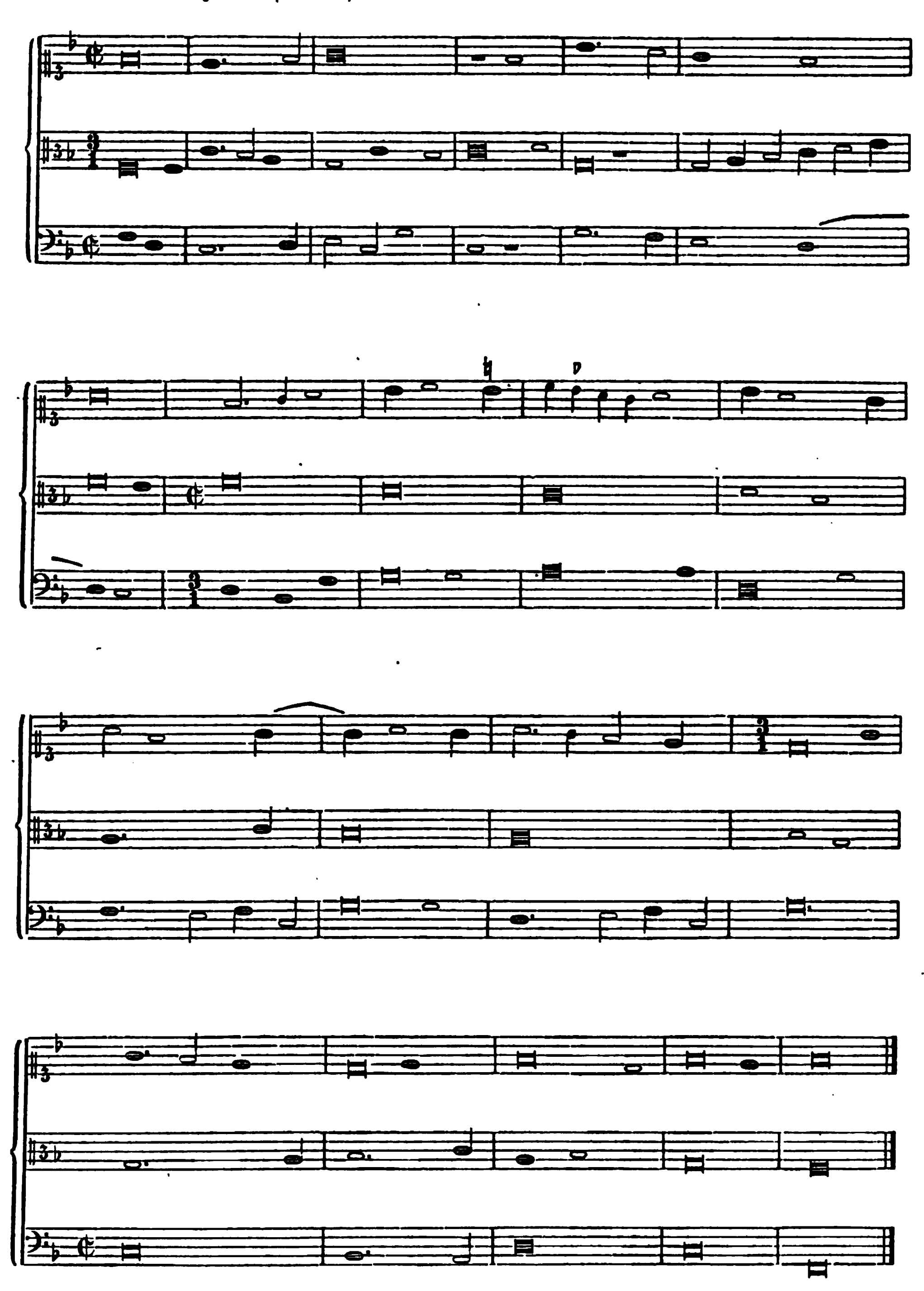
BASSUS.



---

*) Wahrscheinlich

Sebald Heyden (S. 110).

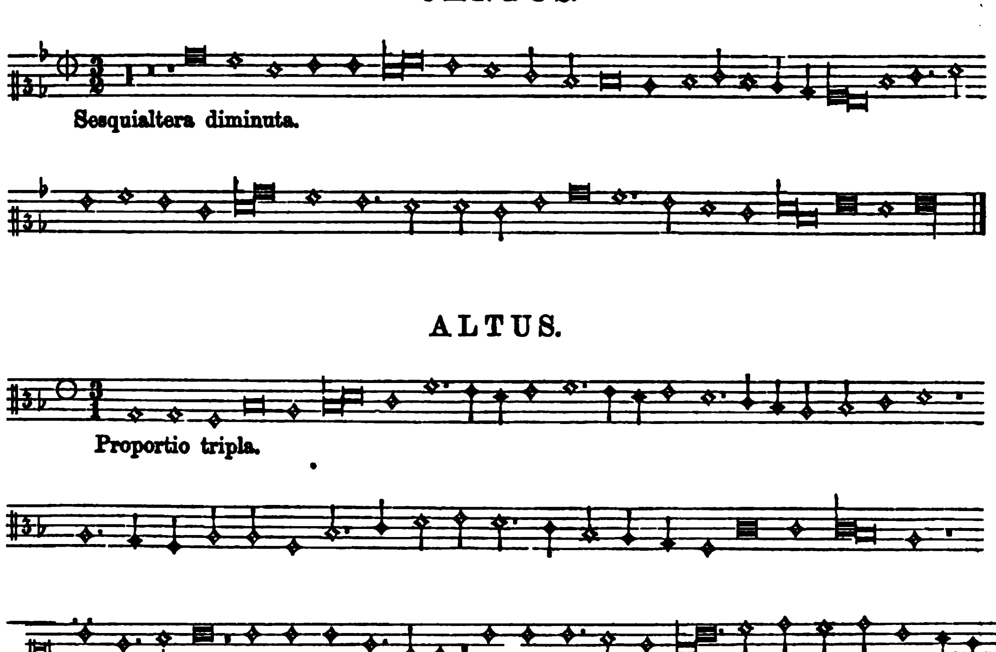


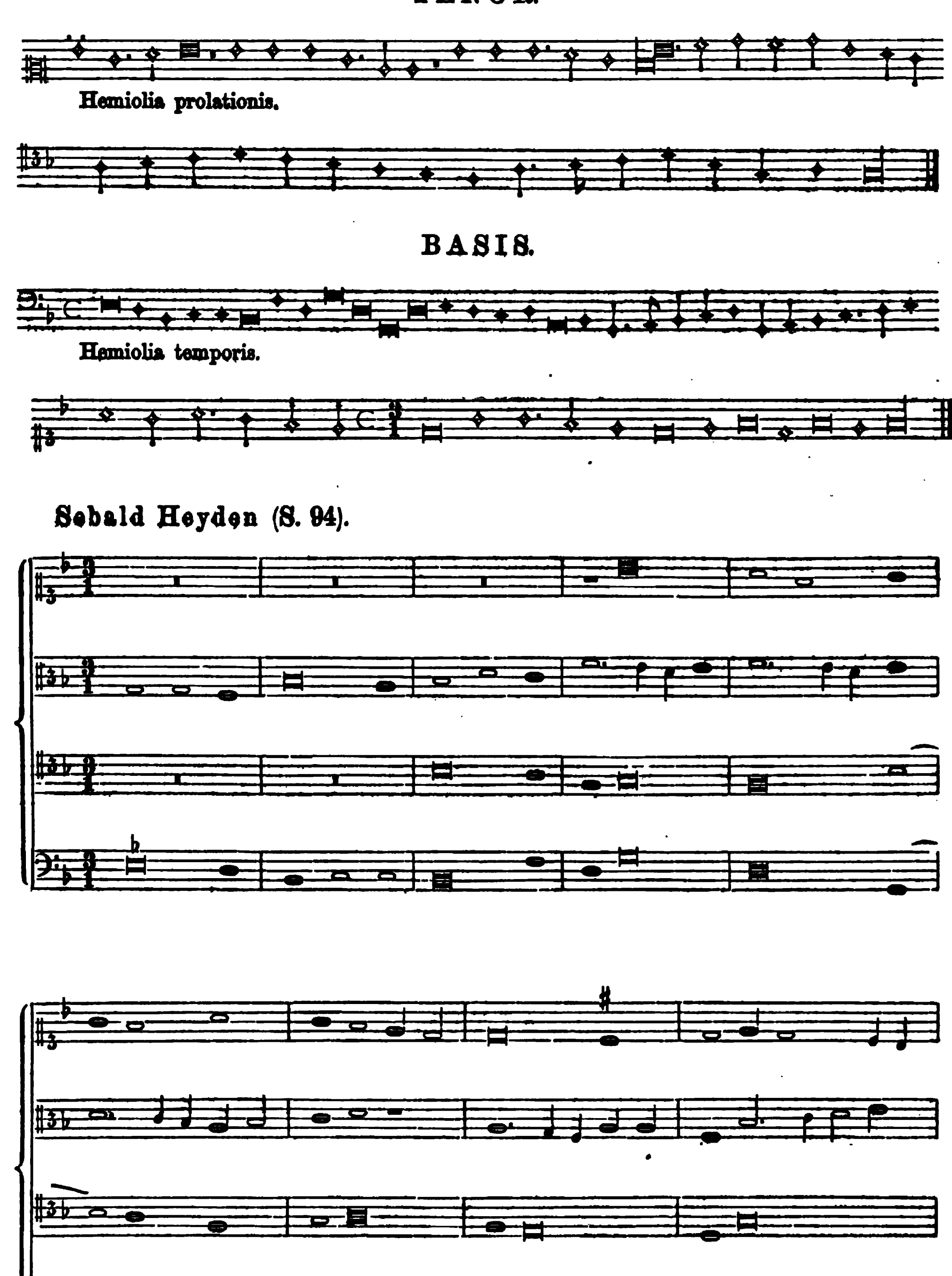
Von der Proportio hemiolia.

Was wir unter *Proportio hemiolia* zu verstehen haben, ist bereits im ersten Abschnitt S. 30 auseinandergesetzt: einen dreiteiligen Takt, der nicht durch ein vorgeschriebenes Taktzeichen, sondern aus der Schwärzung sämtlicher Noten erkannt wird. Die Geschwindigkeit dieser schwarzen Hemiolen stimmt vollkommen mit der *Proportio tripla* überein; es kommen also stets drei *Semibreves* ◆ ◆ ◆ (▬ ◆) auf einen *Tactus*. Dieselbe Regel gilt von der *Hemiolia prolationis* (vgl. S. 31), nur daß hier drei geschwärzte *Minimae* † † † († †) dieselbe Zeit ausfüllen. Zur Veranschaulichung des Wertes der Hemiolen im Verhältnis zu den andern dreiteiligen Taktarten folgt hier ein vierstimmiger Gesang von Ghiselinus, in welchem der Diskant unter dem Zeichen der *Proportio sesquialtera diminuta* (⦶ $\frac{3}{2}$), der Alt in der *Proportio tripla* (○ $\frac{3}{1}$), der Tenor in der *Hemiolia prolationis* und der Baß in der *Hemiolia temporis* singt.

Sebald Heyden (S. 94).






TENOR.
Hemiolia prolationis.
BASIS.
Hemiolia temporis.
Sebald Heyden (S. 94).



Hier folgt ein anderes Beispiel für die verschiedenen Diminutionen.

Sebald Heyden (S. 106).

DISCANTUS.





*) Hier steht im Original: [musical notation].



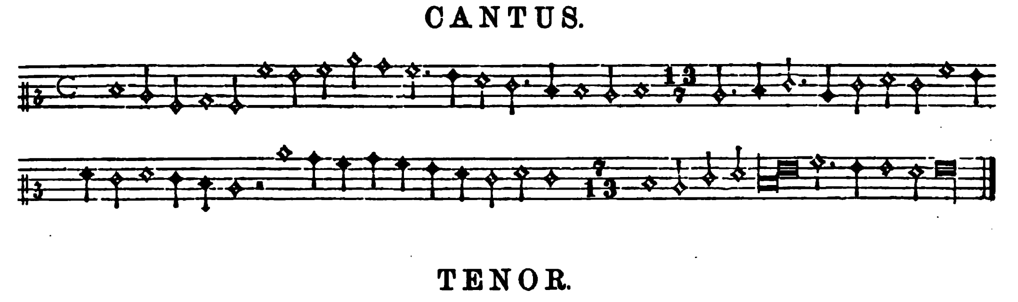


Die Theoretiker des 15. Jahrhunderts begnügten sich aber nicht mit den hier angeführten *Proportiones diminuentes*; sie gingen weiter und stellten die allerunausführbarsten Verhältnisse auf. Im vierten Buche des oben angeführten Werkes: *Musica practica* von Franchinus Gafor finden sich noch die Erklärungen und Beispiele zu folgenden Proportionen:

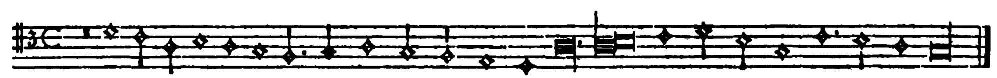
$\frac{5}{3}$, $\frac{7}{5}$, $\frac{9}{7}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{8}{5}$, $\frac{10}{7}$, $\frac{9}{5}$, $\frac{11}{7}$, $\frac{13}{9}$, $\frac{11}{6}$, $\frac{12}{7}$ und $\frac{13}{7}$.

Die Lösung dieser Verhältnisse ist auf dem Papier sehr leicht zu bewerkstelligen, in der Ausführung aber fast unmöglich. Damit der Leser einen Begriff hiervon bekomme, setze ich das von Franchinus mitgeteilte Beispiel des letzten Verhältnisses $\frac{13}{7}$ her.

CANTUS.



TENOR.





Sebald Heyden bleibt aber bei der *Proportio sesquitertia*, dem Verhältnis $\frac{4}{3}$ stehen und sagt S. 90: »So viel *Proportiones diminuentes* gibt es etwa, deren »Gebrauch sich häufig in den Gesängen der besten Musiker findet, und deren »Kenntnis uns vor allem der Mühe wert schien. Die andern übergehen wir »deshalb, weil sie für die praktische Ausführung des Gesanges keinen Nutzen »haben, sondern nur als eine mathematische Spitzfindigkeit anzusehen sind. Denn »es ist bei den vielen besondern Einteilungen viel leichter, das Maß der Zahlen »zu sagen, als den Wert der Noten darnach zu bestimmen. Ich möchte wohl »glauben, daß die, welche dergleichen komplizierte Beispiele zusammengestellt »haben, kaum das selbst singen können, was sie von andern verlangen.« Hauptsächlich wurden die verschiedenen *Diminutiones* und *Augmentationes* zu dergleichen künstlichen Kanons und Fugen angewandt, wie das obige Beispiel von Petrus Platensis. Im 16. Jahrhundert, wo sich ein freieres künstlerisches Streben in der Musik offenbarte, kamen alle diese komplizierten Bezeichnungen außer Gebrauch; einzelne Theoretiker fingen an, dieselben, als das Studium der Musik unnütz erschwerend, abzuschaffen, und man begnügte sich mit den einfachen zwei- und dreiteiligen Taktarten. In diesem Sinne schreibt auch Petit Coclicus im zweiten Teile seines *Compendium musices*: *Ex animo enim consultum cupio juventuti, ac ob hoc eam dehortari non desino, ne inhaereant prolixis scriptis Musicorum Mathematicorum, qui finxerunt tot signorum augmentationis et dimi-*

*nutionis genera, ex quibus nullus fructus, litis vero et discordiae plurimum oritur, ac res per se quidem clara difficillima redditur**). Hierüber vgl. Winterfeld, Gabrieli und sein Zeitalter I., S. 132. Für denjenigen, der die Blütezeit des heiligen Gesanges, Palestrina, Orlandus und ihre Zeitgenossen kennen lernen will, genügt das im ersten Abschnitt Gegebene vollkommen; wer sich aber genauer mit der Geschichte der Musik beschäftigt und einen richtigen Begriff bekommen will, worin die so vielfach in unsern Geschichtswerken erwähnten Künsteleien der alten Niederländischen Schule bestanden haben, wird dies nur durch Kenntnis dieser Dinge erreichen. Über die spätere, im 16. Jahrhundert auftretende Willkürlichkeit in der Bezeichnung des *Tempus* ist zu vergleichen M. Praetorii *Syntagma musicum* Bd. III. S. 49 u. f.**). Wir finden hier einige hierauf bezügliche Bemerkungen über mehrere Komponisten aus dem 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts, über Gabrieli, Orlandus, Lud. Viadana, Monteverde u. a. Vom ersten der angeführten heißt es z. B. (S. 51): »Johann Gabrieli hat »alle seine Concerten, Symphonien, Canzonen und Sonaten mit und ohne Text »mit dem ₵ durch und durch bezeichnet, also, daß noch bis anjetzo in allen »seinen *Operibus* das *Signum* C ich niemals befunden.« Ein Beweis, wie sehr die Zeichen schon in jener Zeit ihre ursprüngliche Bedeutung verloren hatten; er sagt aber, daß im allgemeinen bei dem durchstrichenen Kreise ₵ die Bewegung lebhafter zu nehmen sei als bei dem undurchstrichenen C.

---

*) Die Fortsetzung dieser Stelle heißt: *Verum omnes animi vires adhibeant, ut ornate canant, et textum suo loco applicent, quia Musica a Deo condita est ad suaviter modulandum, non ad rixandum, ac vere Musicus est et habetur, non qui de numeris, prolationibus, signis ac valoribus multa novit garrire et scribere, sed qui docte et dulciter canit, cuilibet notae debitam syllabam applicans, ac ita componit ut laetis verbis laetos addat numeros et e contra etc.*

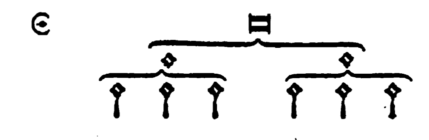
In urbibus Belgicis, ubi cantoribus praemia dantur, ac ob praemia adipiscenda nullus non modus et labor adhibetur, quo ad scopum bene canendi perveniant, nulla scribitur aut dictatur Musica.

Item praeceptor meus Iosquinus de Pratis nullam unquam praelegit aut scripsit Musicam, brevi tamen tempore absolutos Musicos fecit, quia suos discipulos non in longis et frivolis praeceptionibus detinebat, sed simul canendo praecepta per exercitium et practicam paucis verbis docebat.

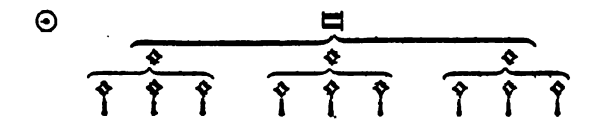
**) S. 51 heißt es: »Und wenn ich jetziger Zeit der *Italorum Compositiones* ansehe, so befinde ich in *praefixione Signorum tactus aequalis et inaequalis* sehr große *Discrepantias* und *Varieteten*. Denn Johann Gabrieli etc. — — befunden. Etliche aber und die meisten behalten das C durch und durch gantz allein. *Claudius de Monte Verde praeponiret* das ₵ in denen, so er uff Motettenart gesetzet und *ad tactum alla breve* musicirt werden können: in den andern allen aber, darinnen mehr schwartze als weiße Noten *praeponirt* er das C. *Lud. Viadana* gebraucht das ₵ in allen seinen Sachen *cum Textu*: in den *Symphoniis* aber *sine textu* hat er C behalten. Etliche vermengen es durcheinander, bald in diesem ₵, in andern das C und kann man gleichwohl an den Noten oder gantzem Gesange keinen Unterscheid erkennen.«

Von der Prolatio.

Inkonsequenter Weise verlassen die alten Theoretiker bei der *Prolatio* den oben aufgestellten Begriff des *integer valor notarum*, und sagen, daß in der *Prolatio* der *integer valor* dann eintrete, wenn eine jede *Minima* einen ganzen *Tactus* gilt. Die *Prolatio* wird nur dann bezeichnet, wenn sie perfekt ist, d. h. wenn jede *Semibrevis* drei *Minimae* gelten soll; dies geschieht durch einen Punkt, welcher in das Zeichen des *Tempus* eingeschrieben wird: ⋲ ⊙. Das erste Zeichen gibt uns also das *Tempus imperfectum* mit der *Prolatio perfecta* an; die Noten haben folgende Geltung:



Steht dagegen der ganze Kreis (das Zeichen des *Tempus perfectum*) mit dem Punkt der *Prolatio*, so haben die Noten diesen Wert:



Im ersten Falle ⋲ ist also die *Brevis* zweizeitig und gilt, weil jede *Semibrevis* dreizeitig ist, sechs *Minimae*; im andern Falle ist auch sie dreizeitig und umfaßt neun *Minimae*; und zwar geben die hier aufgestellten Zeichen ⊙ ⋲ (undurchstrichen, ohne Zusatz von Zahlenverhältnis, und der halbe Kreis nach der rechten Seite hin geöffnet) den *integer valor notarum prolationis* an, d. h. es gilt jede einzelne *Minima* einen ganzen *Tactus*; aus diesem Grunde finden wir bei den Schriftstellern jener Zeit das Zeichen der *Prolatio* auch bei den *Signa augentia* mit aufgeführt. In dem folgenden zweistimmigen Satze, der schon S. 57 als Beispiel aufgestellt ist, singt die Oberstimme wie dort die Noten im *Tempus imperfectum* nach dem ursprünglichen Werte der Noten; die zweite Stimme dagegen in der *Prolatio perfecta* nach ihrem *integer valor* (in der *Prolatio integra*).



Bei der Übertragung der Unterstimme in den gewöhnlichen Wert der Noten haben wir die *Semibrevis perfecta* zu verdreifachen, die übrigen kleineren Noten und die *Semibrevis imperfecta* zu verdoppeln:

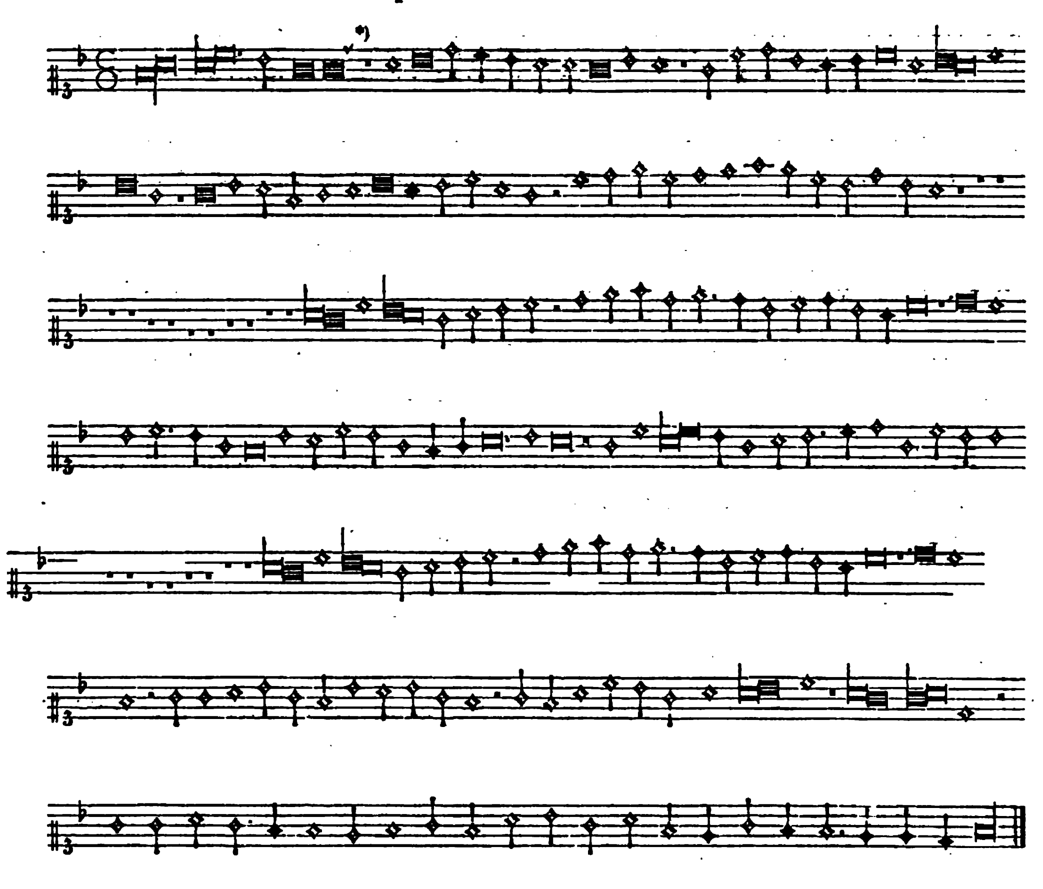


Die *Prolatio* wird *diminuta* genannt, wenn in ihr zwei *Minimae* einen *Tactus* füllen; das Zeichen für sie ist der durchstrichene Kreis oder Halbkreis mit dem Punkt ⦶ ₵. Es folgt hier als Beispiel ein *Et in terra* von Johannes Ockeghem (gewöhnlich Ockenheim genannt), in welchem der Alt mit dem Diskant dieselben Noten singt, aber um eine Quarte abwärts transponiert; und zwar mißt der Diskant die Noten nach dem *Tempus imperfectum*, der Alt nach dem *Tempus perfectum*, beide bei dem *integer valor notarum*. Der Baß singt mit dem Tenor aus derselben Stimme, ebenfalls um eine Quarte tiefer als jener. Der Tenor fängt an und singt unter dem Zeichen des *Tempus imperfectum cum prolatione perfecta diminuta*; der später eintretende Baß singt nach demselben Zeichen, nur daß er nach dem vollen Kreise die *Brevis* dreiteilig zu messen hat (*Tempus perfectum cum prolatione perfecta diminuta*). Die zu Anfang der Stimme stehenden Pausen ━ beziehen sich auf den Baß und gelten zusammen, wie aus der Übertragung zu ersehen, zwölf *Minimae*, nämlich die Pause der *Brevis* neun und die darauf folgende der *Semibrevis* drei; letztere macht die ihr folgende *Brevis* imperfekt, so daß sie nicht neun, sondern nur sechs *Minimae* gilt. Bei Sebald

Heyden fehlt in den beiden Unterstimmen der Strich durch das Zeichen der *Prolatio*, er verweist aber auf die von ihm S. 127 aufgestellte Regel, wo es heißt, daß, wenn Noten unter dem Zeichen der *major prolatio diminuta* ⏀ ₵ in das *Tempus integrum* ○ C übertragen werden sollen, alle perfekten *Semibreves* um die Hälfte ihres Wertes vergrößert und die alterierten vervierfacht werden, die imperfekten aber unverändert bleiben. Hiernach ist die Übertragung des folgenden Stückes zu machen. Die im Tenor und Baß vielfach vorkommenden schwarzen Noten sind zweizeitig zu messen.

Et in terra von Ockeghem. (Seb. Heyden S. 154.)

Altus sequitur Discantum in Subdiatessaron.



*) Dieses *Punctum alterationis* für die Altstimme fehlt im Original.

Bassus in Subdiatessaron incipientem Tenorem persequitur.



In diesem Stücke ist nur die Übertragung des Anfanges schwierig, welcher allein größere perfekte Noten enthält. Deshalb glaube ich, daß dem Leser genügen wird, wenn ich nur die ersten Takte derselben hersetze.





Bei **Sebald Heyden** und anderwärts findet man häufig, daß das Zeichen ⊙ C wie im obigen Beispiel für die *Prolatio major diminuta* steht; ob dies ein Druckfehler in den alten Schriften oder ein Versehen des Autors ist, das aus dem in der *Prolatio major* inkonsequenter Weise geänderten Begriff des *integer valor notarum* hervorgegangen, bleibt dahingestellt. Jedenfalls wird man bei dem Versuch einer Übertragung leicht erkennen können, welcher Wert der Noten gemeint ist.

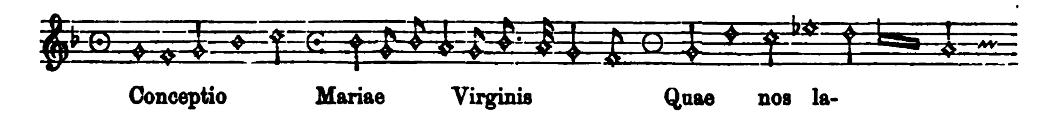
Es folgt hier ein vierstimmiges Beispiel aus der *Prosa historiae de conceptione Mariae virginis* von **Heinrich Isaac**, in welchem fast alle bis jetzt vorgekommenen Zeichen beisammen sind. Die Übertragung geschieht in das *Tempus imperfectum diminutum* — und beim Zeichen der *Perfectio* in die *Proportio tripla.* Im Sopran, welcher seinen Gesang mit den Zeichen der *Prolatio major integra* beginnt, sind alle perfekten *Semibreves* zu versechsfachen (◇ = ⊨⊨⊨) und die imperfekten zu vervierfachen.

Was die Anwendung der Schlüssel anbetrifft, so ist hier nach der S. 43 ausgesprochenen Regel verfahren, nur daß im Alt seiner sehr tiefen Lage wegen der C-Schlüssel auf der dritten Linie stehen geblieben ist. Das Stück wird sich also sehr leicht lesen lassen, wenn man sich im Sopran den C-Schlüssel auf der untersten Linie, in den beiden Mittelstimmen, Tenor und Alt, unsern gewöhnlichen Tenorschlüssel, und endlich im Baß den F-Schlüssel auf der vierten Linie vorstellt, und alsdann das Stück mit der Vorzeichnung von zwei Kreuzen (fis und cis) liest. Die Tonart ist dann also E Dorisch.

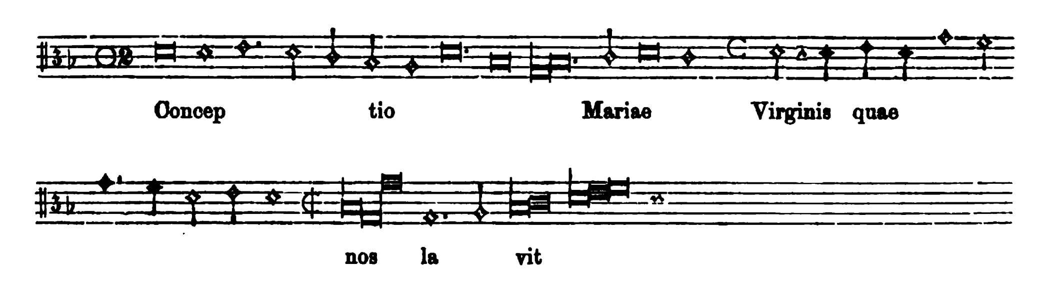
Ex Prosa historiae de Conceptione Mariae Henrici Isaac.

(Glarean S. 460.)

CANTUS.



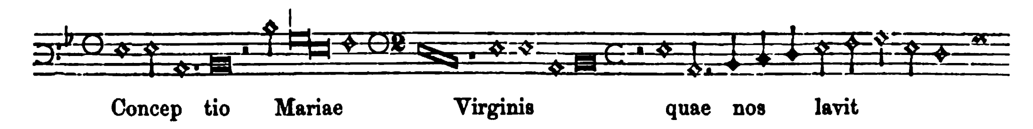
ALTUS.



TENOR.



BASIS.



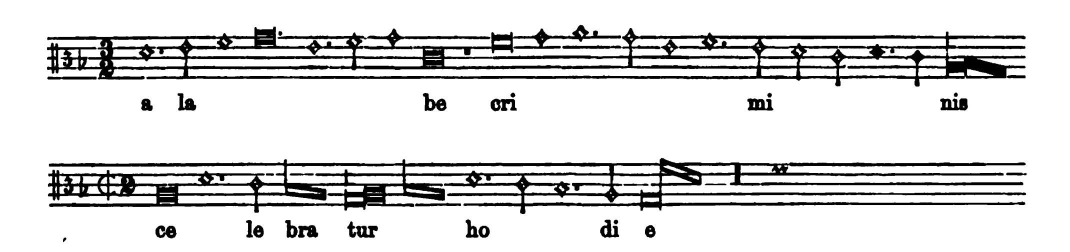
Aus der Prosa über die Empfängnis Mariae von Heinr. Isaac.



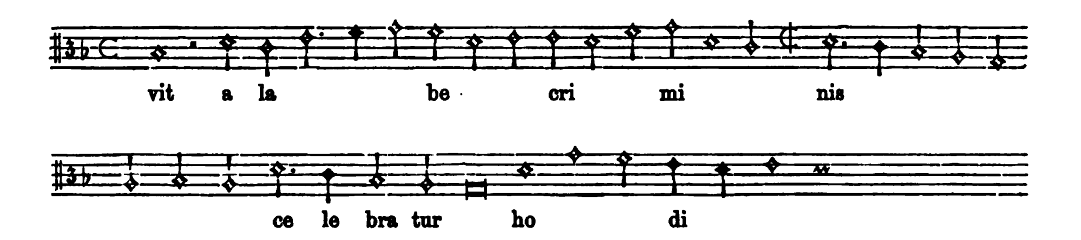
CANTUS.



ALTUS.



TENOR.



BASIS.




vit a la - - be cri - -


- - - - mi - - - - - nis


ce - - - - le - - - - bra - - tur

CANTUS.



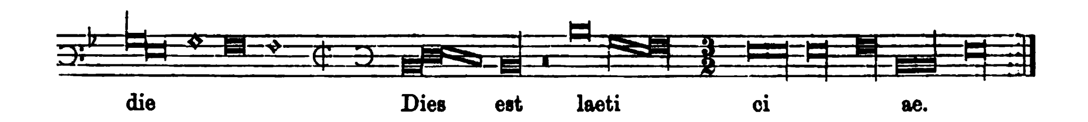
ALTUS.



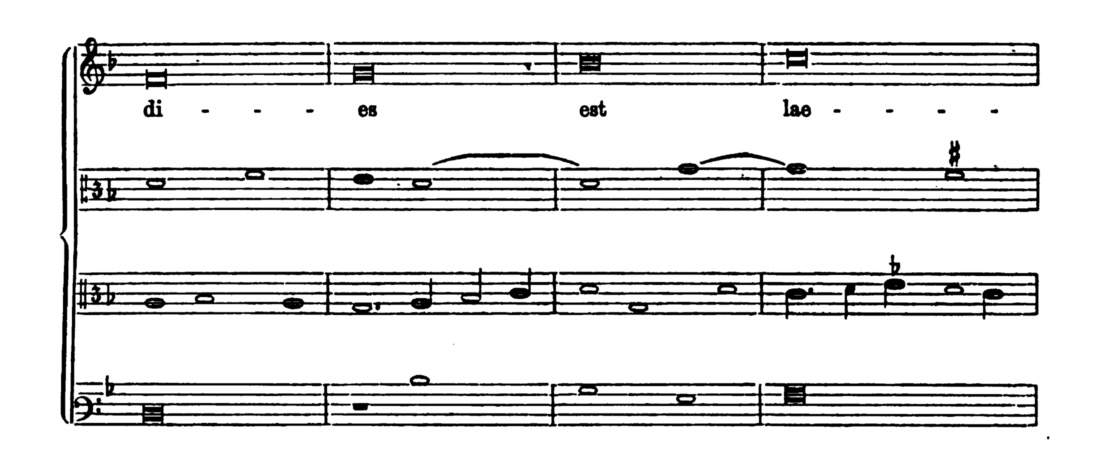
TENOR.



BASIS.




ho - - - di - - - - - - e


di - - - - es est lae - - - -


ti - - - - - - - - - ci - ae.

Zum ferneren Verständnis der *Prolatio* folgt hier noch ein vierstimmiger Satz aus der *Missa prolationum* von Johannes Ockeghem. Diskant und Alt singen dieselben Noten im Einklang, ersterer nach dem Zeichen des *Tempus imperfectum*, jener nach dem des *Tempus perfectum*, beide beim *integer valor* der Noten. Tenor und Baß singen ebenfalls im Einklange, der Tenor nach dem Zeichen des *Tempus imperfectum cum prolatione perfecta*, der Baß dagegen nach dem *Tempus perfectum*, ebenfalls mit der *Prolatio perfecta*. In diesen beiden Stimmen haben wir uns aber das Zeichen durchstrichen zu denken (⦶ ₵), die in der Tenorstimme vorkommenden schwarzen Noten sind, wie stets in einer perfekten Taktart, zweizeitig zu messen. Hiermit übereinstimmend sagt Sebald Heyden S. 69 von diesem Stücke: *Sequitur aliud exemplum prolationis perfectae ex Missa prolationum Johannis Ogekhem, in qua Missa notulae, ex majore prolatione, perfectae, per nigredinem imperficiuntur, atque inde ejusdem prolationis albae pariter et nigrae notulae omnes sub diminutionem, id est proportionem duplam, rediguntur, idque sub signis integris, contra artem ac usum aliorum. Sed nos per errorem describentium id forte factum esse putamus, ut signa suam intersectionem non habeant, quam tamen ipsius cantus compositio et quantitas necessario exigit.*

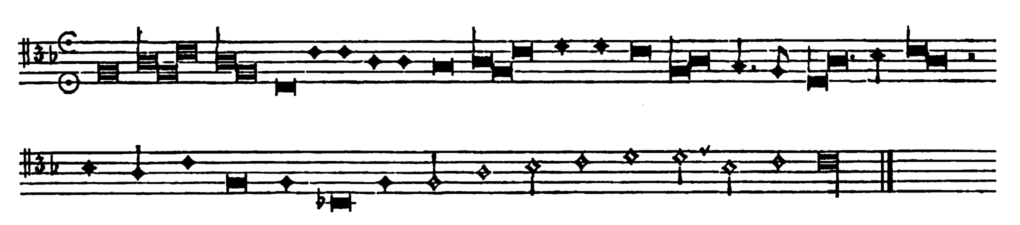
Ex Missa prolationum Johannis Ockeghem.

(Seb. Heyden, de arte canendi S. 70.)

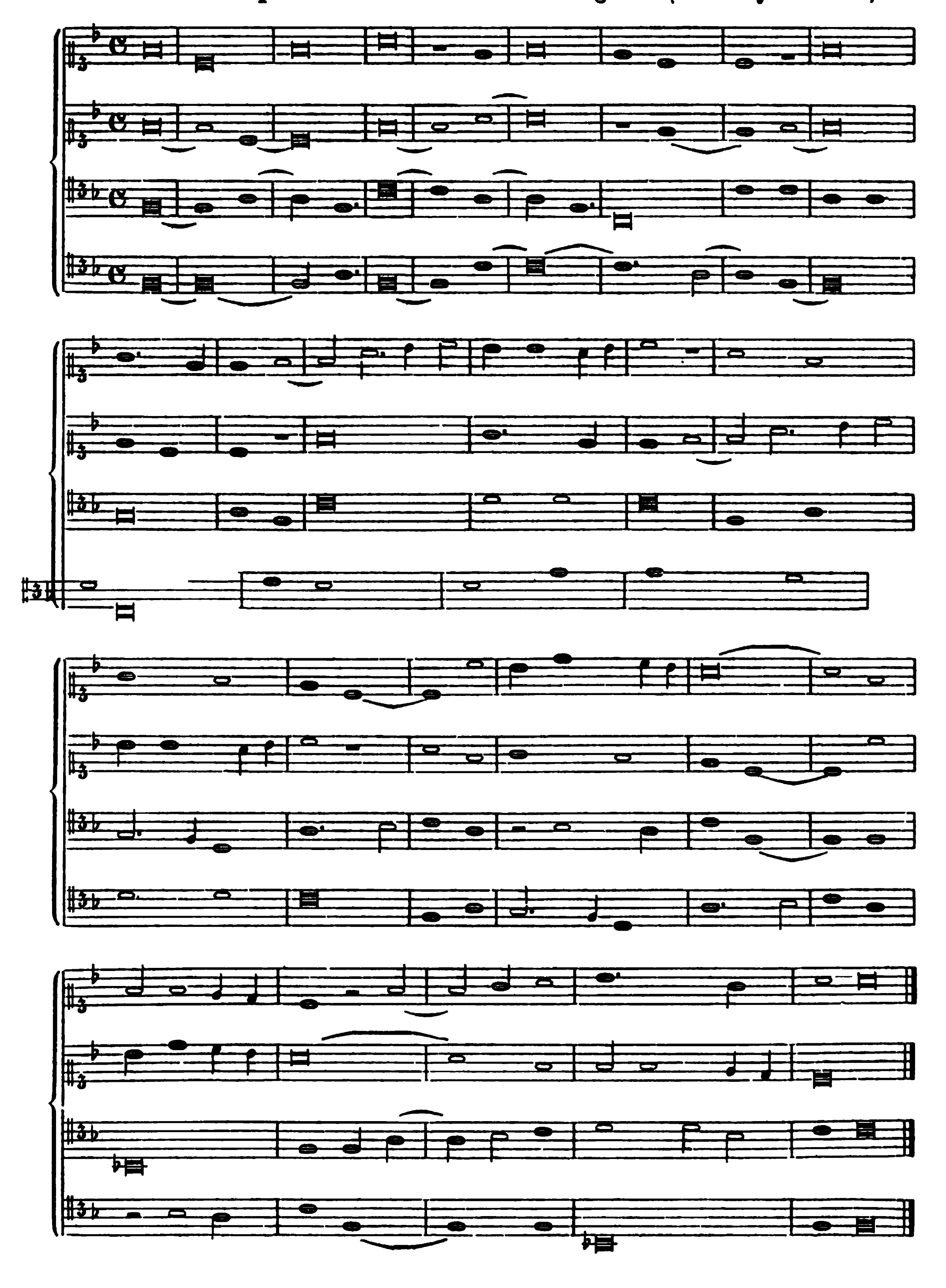
ALTUS ex DISCANTU in unisono.



BASSUS ex TENORE in unisono.



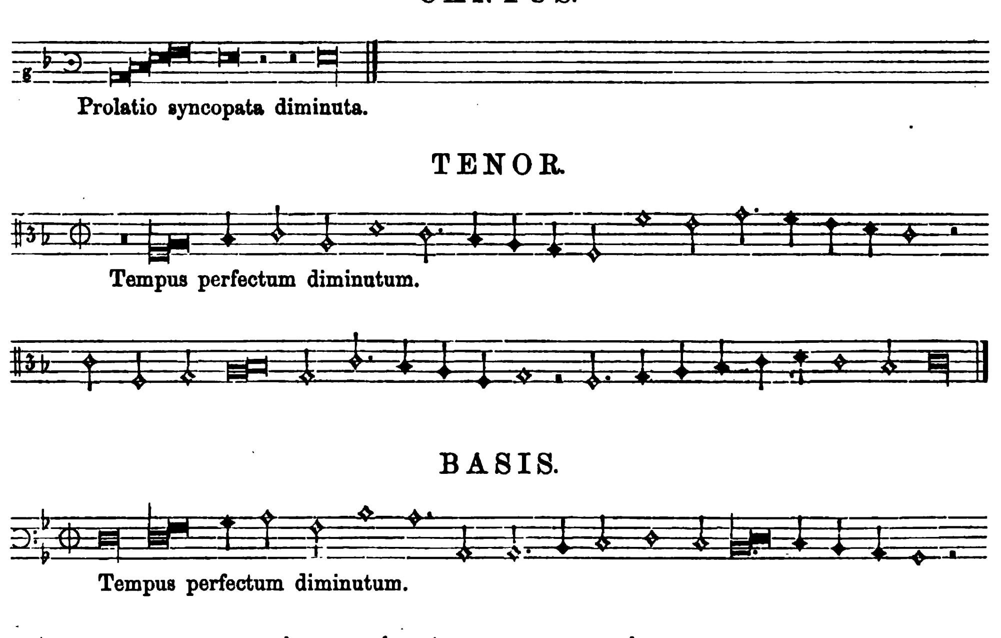
Aus der Missa prolationum v. Johann Ockeghem (Seb. Heyden S. 70).



Die Syncopatio.

Sebald Heyden sagt S. 109: *Syncopatio vulgo dicitur, quoties semibrevium notularum quantitas aequabilitati tactuum aliquandiu quasi obstrepit et contravenit.* Hiermit übereinstimmend nennen wir auch heutzutage die Noten Synkopen, welche auf dem schlechten Taktteil beginnen und zum folgenden guten übergehalten werden. Vorzüglich gaben aber die Alten jenen fünfteiligen (halbgeschwärzten) Noten diesen Namen, von denen wir schon S. 32f. auf der Ligaturentabelle des Adrian Coclicus einige kleine Proben kennen gelernt haben:

Dergleichen Noten finden wir bisweilen durch eine ganze Stimme eines Musikstückes hindurchgeführt, oder statt dessen immer abwechselnd eine weiße und dann eine schwarze, auf diese Art: usw., so daß hierdurch immer ein fünfteiliger Rhythmus entsteht; dem weißen Teile haben wir drei Zeiten, dem schwarzen zwei zu geben. Es folgt hier ein Beispiel halbgeschwärzter *Breves* beim Zeichen der *Prolatio diminuta* von Heinrich Isaac Heyden, *de arte canendi* S. 72).





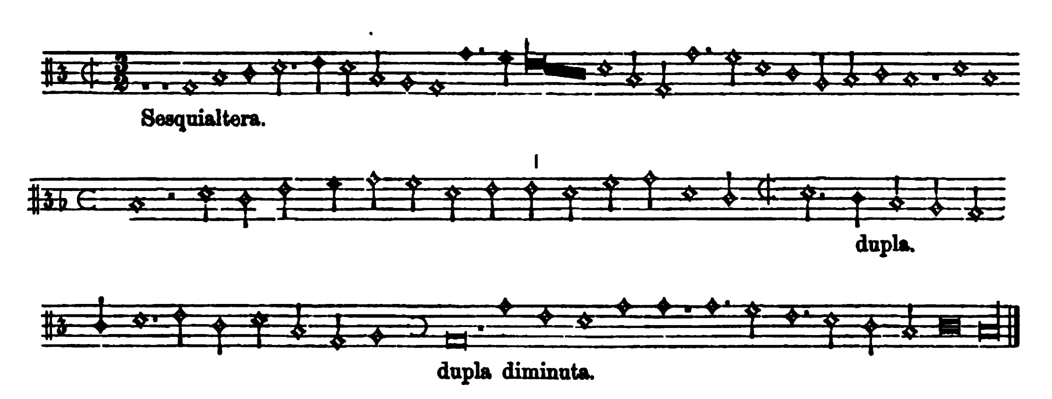




In folgendem Beispiele desselben Komponisten aus der *Prosa de Maria Magdalena* singt der Baß beim Zeichen der *Proportio sesquialtera diminuta* abwechselnd eine weiße und eine schwarze *Brevis*.

Sebald Heyden (S. 109).

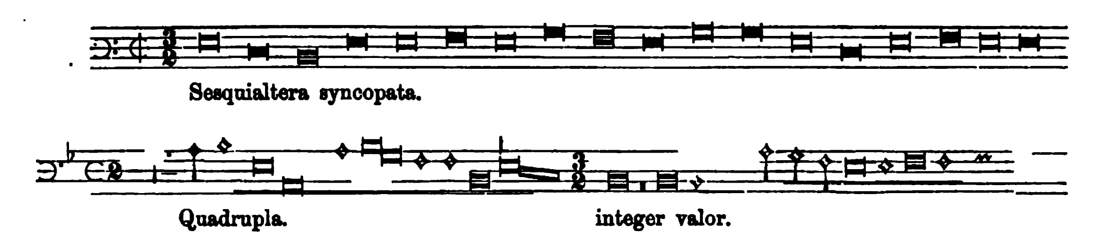
CANTUS.



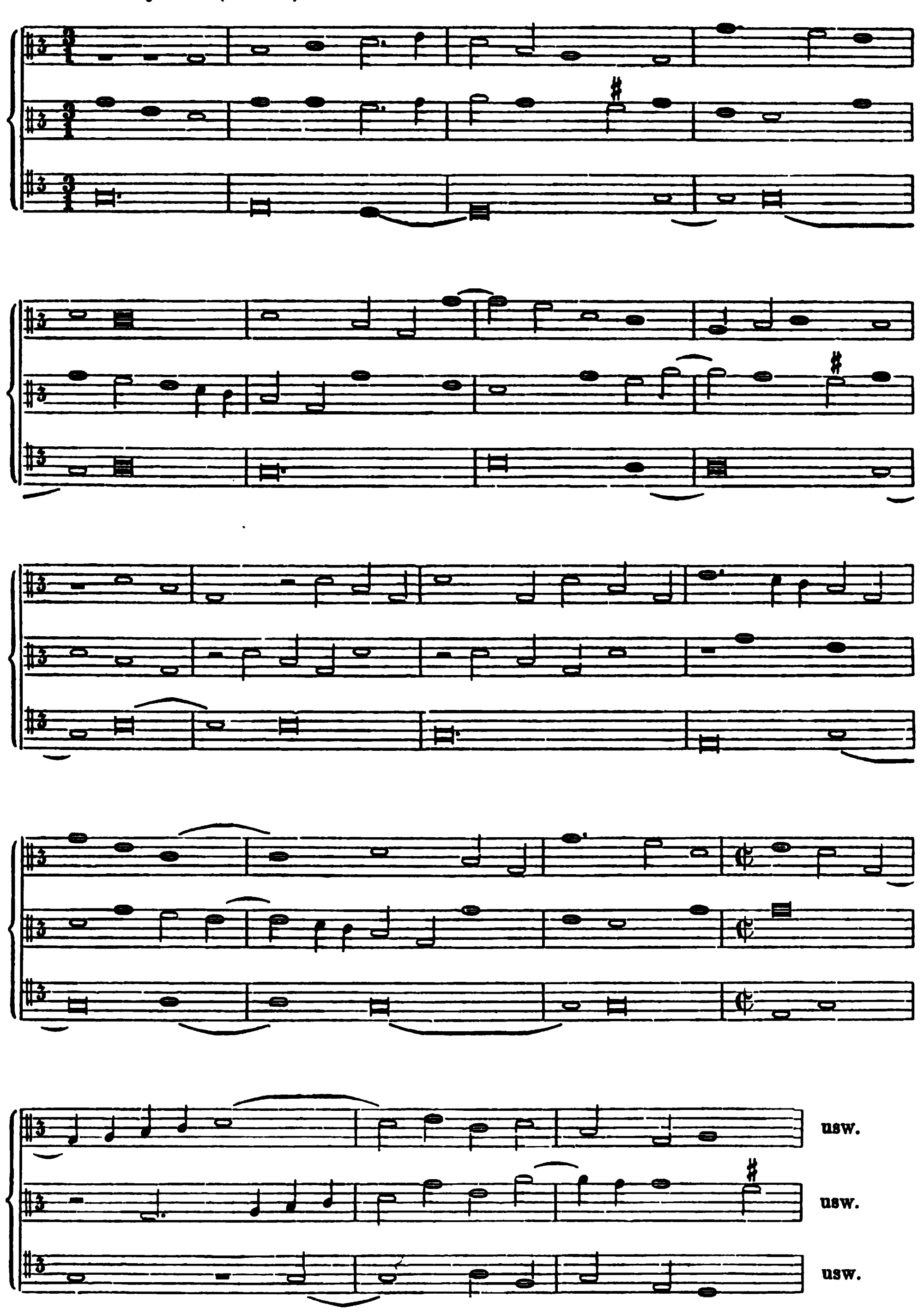
ALTUS.



BASIS.



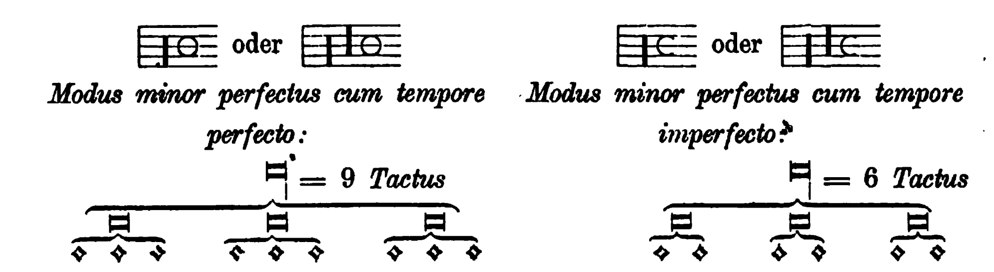
Seb. Heyden (S. 109).



Vom Modus minor.

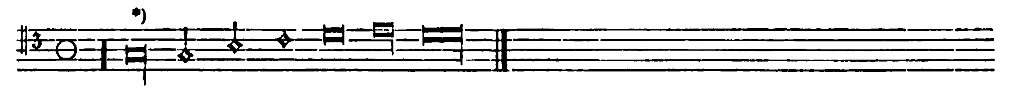
Der *Modus minor* ist das Maß der *Longa* und heißt *perfectus*, wenn die *Longa* drei, *imperfectus*, wenn sie zwei *Breves* enthält.

Die Bezeichnung des *Modus minor perfectus* geschieht durch eine oder durch zwei ungleich gestellte Pausen der *Longa perfecta*, vor das die Zwei- oder Dreiteiligkeit der *Brevis* bezeichnende Tempuszeichen gesetzt. Also:

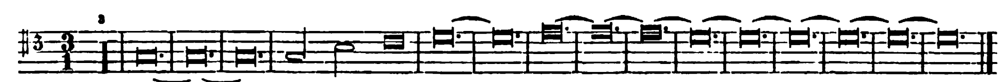


Diese vor das Tempuszeichen gesetzten Pausen zählen beim Gesange nicht als Pausen mit, sondern sind nur Moduszeichen; stehen sie indessen, wie man es auch bisweilen findet, hinter dem Tempuszeichen, so sind sie Modus- und Pausenzeichen zu gleicher Zeit. Siehe Seb. Heyden S. 59: *Quae pausae, si extra signum temporis ab initio scriptae essent, tantum signa erant, non etiam numeri, id est: in canendo non numerabantur. Si vero post signa temporis starent, et signa et numeri pariter erant.*

Als Beispiel des *Modus minor perfectus cum tempore perfecto* finden wir in Kiesewetters Geschichte der Europ.-Abendl. Musik, Beilagen S. XX, das *Kyrie* aus der Messe *Dixerunt discipuli* von Eloy. Die Tenorstimme, welche hier das Moduszeichen trägt, lautet:



Die Übertragung ist folgende:



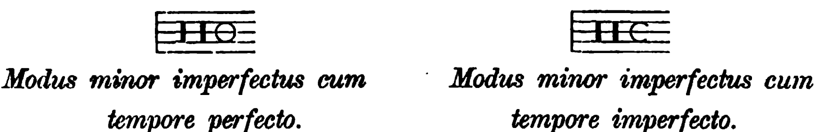
Wir sehen hierin eine doppelte *Alteratio:* 1) wird die *Semibrevis* verdoppelt, damit das dreiteilige Maß der perfekten *Brevis* ausgefüllt wird; und ebenso muß

*) Bei Kiesewetter steht statt der ersten Longa unrichtigerweise eine *Maxima*; die dort mitgeteilte Übertragung des ganzen Satzes läßt sogleich diesen Druckfehler erkennen.

2) die darauf folgende *Brevis* alteriert werden, damit das dreiteilige Maß der *Longa* ausgefüllt wird. Dadurch daß, wie im obigen Beispiele, zur Ausfüllung der dreizeitigen Messung oft Alterationen verschiedener Notengattungen nötig werden, ist das Lesen der Noten unter den Moduszeichen oft nicht ohne Schwierigkeit, welche noch dadurch vermehrt wird, daß wir nur selten die Punkte der *Divisio* gesetzt finden.

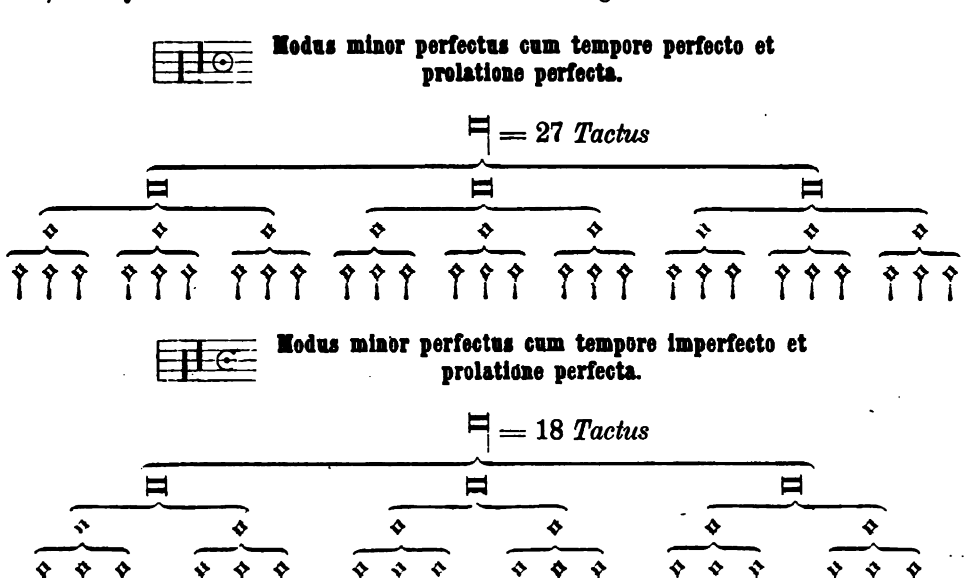
Für den *Modus minor perfectus cum tempore imperfecto* folgt S. 96 ein Beispiel aus Sebald Heydens *de arte canendi.*

Der *Modus minor imperfectus* wird gewöhnlich gar nicht bezeichnet, da die *Longa* für gewöhnlich nur zwei *Breves* enthält. Die Bezeichnung ist nur dann nötig, wenn ein vorhergehender perfekter *Modus* aufgehoben werden soll, oder wenn eine Stimme einen Satz zweimal singen soll, einmal im perfekten, das andere Mal im imperfekten *Modus.* In diesem Falle wird er durch zwei gleichgestellte Pausen der imperfekten *Longa* ausgedrückt, in folgender Weise:



Modus minor imperfectus cum tempore perfecto. — *Modus minor imperfectus cum tempore imperfecto.*

In das bei dem Moduszeichen stehende Tempuszeichen kann auch noch das *Punctum prolationis* eingeschrieben werden, wodurch die *Semibrevis* dreizeitig wird, und jede einzelne *Minima* den Wert eines ganzen *Tactus* erhält.



Aus **Sebald Heydens** de arte canendi.

CANTUS.



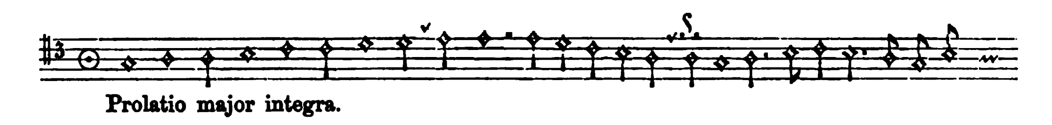
Modus minor perfectus cum tempore imperfecto.

ALTUS.



Tempus perfectum.

TENOR.



Prolatio major integra.

BASIS.



Tempus perfectum

*) Bei diesem Zeichen tritt die im *Modus minor perfectus* singende Diskantstimme ein.

Aus **Sebald Heydens** de arte canendi.

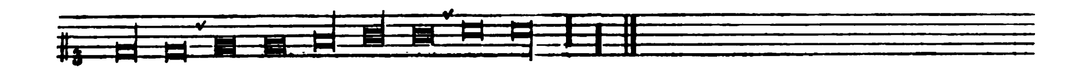




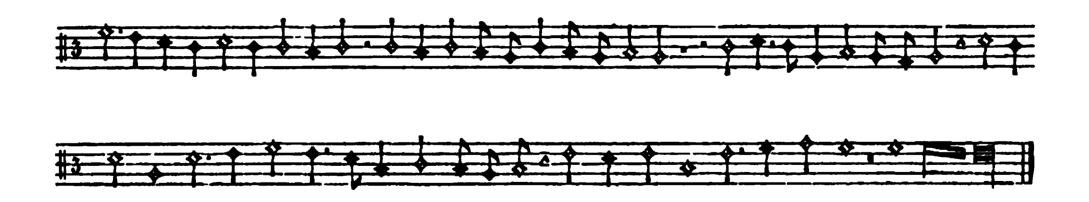
Modus minor perf. c. temp. imperf.



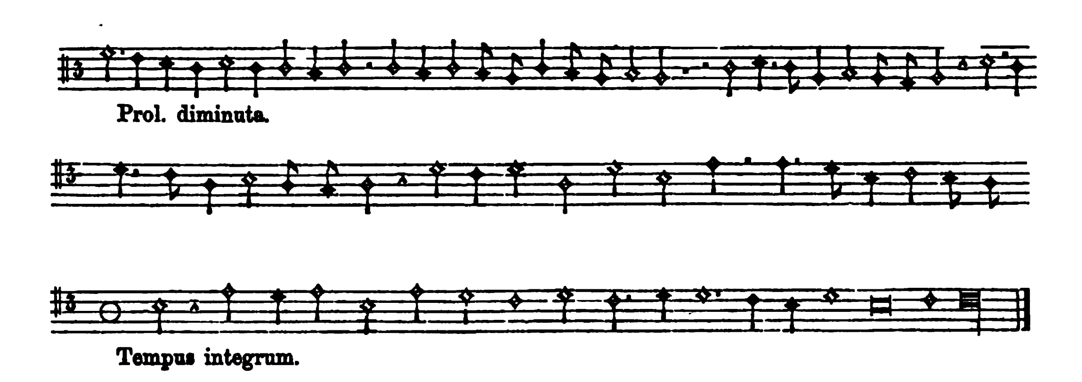
CANTUS.



ALTUS.



TENOR.



BASIS.





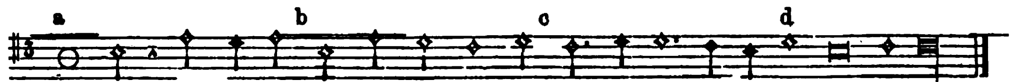
Ein Beispiel zum *Modus minor*, das besonders durch die häufig angewendete *Alteratio* schwierig zu lösen ist, steht bei Glarean S. 212:




Prolatio

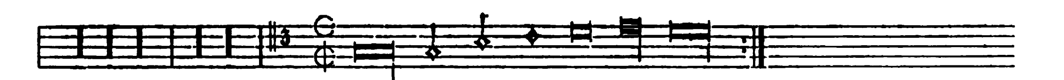
Vom Modus major.

Der *Modus major* ist das Maß der *Maxima* und heißt *perfectus*, wenn die *Maxima* drei, *imperfectus*, wenn sie zwei *Longae* enthält. Die Bezeichnung des *Modus major* ist ähnlich der des *minor*. Drei gleichgestellte Pausen der *Longa perfecta* vor oder nach dem Tempuszeichen geben den perfekten, zwei dagegen (ebenfalls gleichgestellte) den imperfekten *Modus major* an.



Modus major perfectus cum temp. perfecto. Modus major perfectus cum temp. imperfecto. Modus major imperfectus cum temp. perfecto. Modus major imperfectus cum temp. imperfecto.

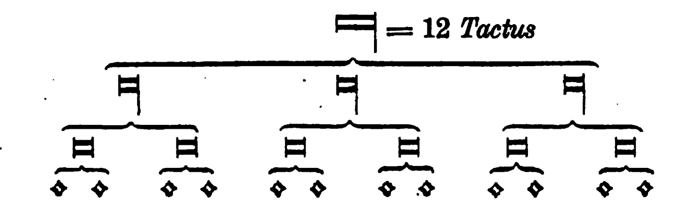
Diese Zeichen geben nur von der *Maxima* und von der *Brevis* an, ob sie drei- oder zweizeitig zu messen sind, nicht aber von der dazwischenliegenden *Longa*. Es ist natürlich und wird auch durch den Gebrauch bestätigt, daß, wenn sowohl die *Brevis* als die *Maxima* perfekt sind (a), es auch die *Longa* ist, und ebenso daß sie imperfekt ist, wenn jene beiden es sind (d). Wie die *Longa* bei imperfekter *Maxima* und perfekter *Brevis* (c) gemessen wird, habe ich nicht ermitteln können; daß sie bei perfekter *Maxima* und imperfekter *Brevis* imperfekt ist, zeigt das von Kiesewetter in seiner »Geschichte«, Beilagen S. XXII mitgeteilte Beispiel aus der Messe des Eloy. Der hier vom Tenor gesungene Satz lautet:



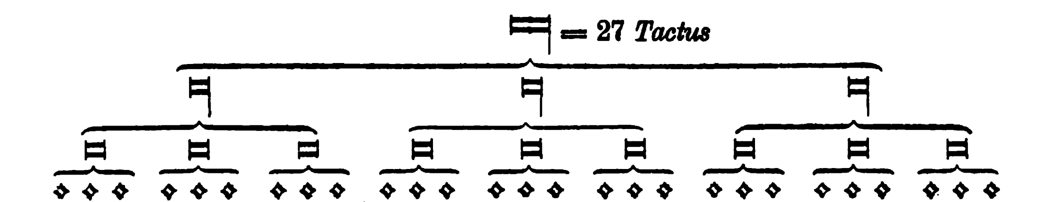
Die doppelten zu Anfang stehenden Taktzeichen zeigen an, daß der Satz zweimal gesungen werden soll, und zwar das erste Mal mit dem perfekten *Modus major* und dem imperfekten *Tempus* beim *integer valor*. Da in jenem Stück die Stimmen in der *Diminutio simplex* ₵ stehen, so mußten in der Kiesewetterschen Auflösung die Noten doppelt so groß geschrieben werden. Die Wiederholung des Satzes geschieht nach dem imperfekten *Modus major* und dem *Tempus imperfectum* in der *Diminutio simplex;* wir sehen deshalb die Noten in der Übertragung unverändert.

Die Anwendung des *Modus major* ist sehr selten; die folgende Tabelle der perfekten Art wird in vorkommenden Fällen die genügende Auskunft geben. Dem Tempuszeichen kann ebenfalls das *Punctum prolationis* eingeschrieben werden.

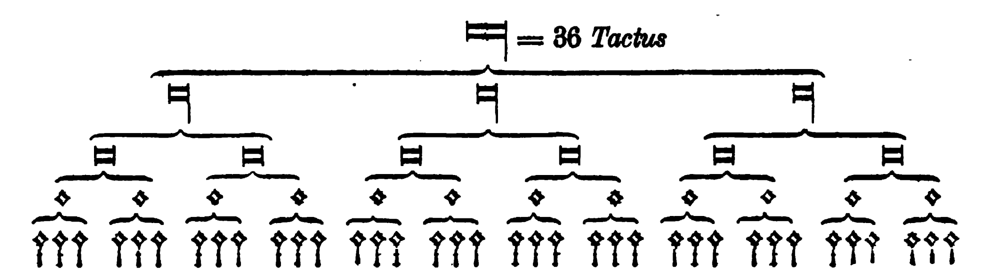
Modus major perfectus cum tempère imperfecto.



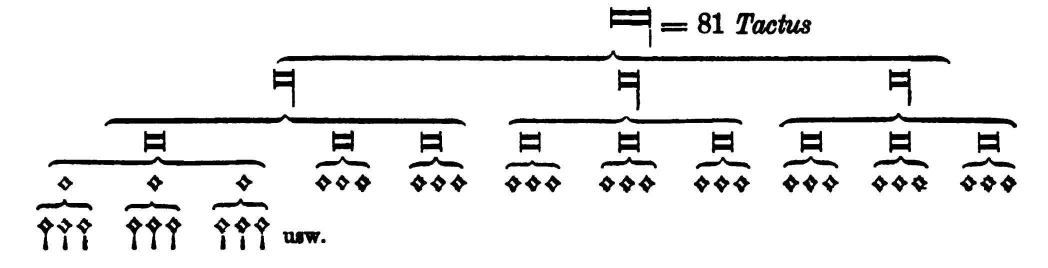
Modus major perfectus cum tempore perfecto.



Modus major perfectus cum tempore imperfecto et prolatione perfecta.



Modus major perfectus cum tempore perfecto et prolatione perfecta.

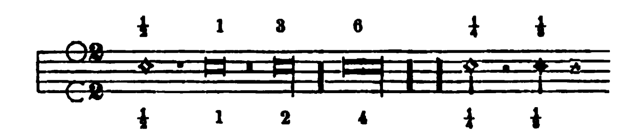


Von diesem letzten Falle sagt aber Glarean S. 204: *Ut si sint omnia perfecta, sit haec descriptio, quae vel nunquam, vel rarissime usu venit.* Dagegen bezeichnet er die *Imperfectio* aller Notengattungen als die *vulgatissima.*

Verschiedene Bezeichnungen der beiden Modi.

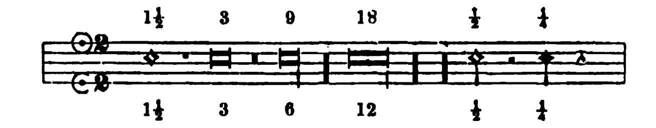
Sebald Heyden nennt die obige Bezeichnung der *Modi* durch Pausen eine veraltete, obgleich sie in allen von ihm mitgeteilten Beispielen angewandt ist. Eine neuere und, wie er sagt, gewöhnlichere ist folgende:

1) der *Modus minor* wird durch einen Kreis mit beigeschriebener 2 ausgedrückt, so daß der ganze Kreis den perfekten, der halbe den imperfekten *Modus minor* angibt, O2, C2. Von dieser neueren Bezeichnung sagt er *Signa modi minoris recentiora semper diminuta*, d. h. diese neueren Zeichen des *Modus minor* geben immer den halben Wert der Noten an. Den Wert der Noten bestimmt er demnach auf folgende Weise.



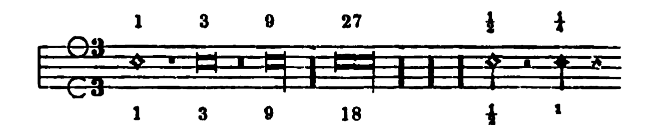
Die bei ihm nicht immer richtigen Pausen sind hier berichtigt worden; sie beziehen sich bei den größeren Notengattungen natürlich nur auf den perfekten Wert.

Ist dem Kreise das *Punctum prolationis* eingeschrieben, so haben die Noten folgende Geltung:

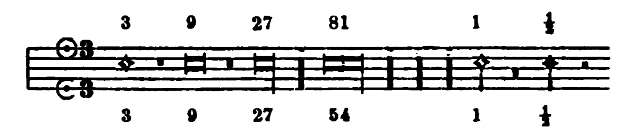


Auf gleiche Weise wird

2) der *Modus major* durch einen Kreis mit beigesetzter 3 ausgedrückt; hier bleiben aber die Noten im *integer valor*.



Mit dem Punkt der *Prolatio* ist die Geltung folgende:



Eine andere, aber, wie Heyden selbst sagt, höchst selten in Gebrauch gewesene Bezeichnung des *Modus minor* geschieht durch zwei in einander geschriebene Kreise, von denen der äußere größere den *Modus minor*, der innere kleinere das *Tempus* angibt.

a b c d e

Die Figur a gibt uns den *Modus minor perfectus cum tempore perfecto*, — b den *Modus minor imperfectus cum tempore perfecto*, — c den *Modus minor perfectus cum tempore imperfecto* und d den *Modus minor imperfectus cum tempore imperfecto*. Diese Bezeichnung ist genau. Bei Adam de Fulda (Gerbert, *Script.* III. S. 361) finden wir in den kleineren Kreis (wie bei e) noch das *Punctum prolationis* eingetragen, so daß sich auf diese Weise alle möglichen Fälle darstellen lassen.

Glarean führt ferner (*Dodec.* S. 202) sehr abweichend von andern eine Bezeichnung durch Kreis und Zahl an, in der sich jener auf den *Modus*, diese auf das *Tempus* beziehen soll; er beschuldigt aber diese Art selbst der Ungenauigkeit, weil, da der *Modus* zweierlei ist, nicht klar werde, welcher von beiden gemeint sei; während doch die älteren Musiker mit Franchinus behaupteten, die *Modi* wären nicht notwendig immer von einerlei Einteilung, beide imperfekt oder beide perfekt (*modos alterum ab altero nunquam vel perfici vel imperfici*).

Indes gesteht Glarean, unter *Modus* sei, bei dem geringen Gebrauche des *Modus major*, gewöhnlich der *Modus minor* gemeint. *Mihi quidem videtur modus ille major perfectus in raro esse usu, quemadmodum et ipsa maxima non admodum frequenti.*

Weiter unten erwähnt Glarean noch eine andere Bezeichnung, die aber trotz ihrer großen Genauigkeit nur bei wenigen Eingang gefunden hat. Sie besteht in einem Kreise mit zwei Zahlen, so daß sich der Kreis auf den *Modus major*, die erste Zahl auf den *Modus minor* und die zweite auf das *Tempus* bezieht; z. B.:

○33. *Modus major et minor perfecti cum tempore perfecto*,

○32. *Modus major et minor perfecti cum tempore imperfecto*,

C22. *Modus major et minor imperfecti cum tempore imperfecto*, usw.

Auf diese Art lassen sich alle möglichen Fälle darstellen; tritt nun noch die perfekte *Prolatio* hinzu, so wird ein Punkt in den Kreis eingetragen. Das Zeichen ⊙33. würde hiernach die *Perfectio* aller Notengattungen ausdrücken: *Modus major et minor perfecti cum tempore perfecto et prolatione perfecta.*

Aber auch jene zuerst besprochene Bezeichnung durch Pausen ist nicht bei allen Schriftstellern gleich. Nach Franchinus bezeichnen zwei gleichgestellte Pausen der perfekten *Longa* den *Modus major perfectus* (wie unten bei a), eine den *Modus minor perfectus* (wie bei b). Die imperfekten *Modi* werden für den Fall, daß der Gesang ohne Pausen beginnt, durch eine vor das Tempuszeichen gesetzte Note ausgedrückt, und zwar der *Modus major imperfectus* (wie bei c) durch eine *Maxima*, der *minor* durch eine *Longa* (wie bei d).

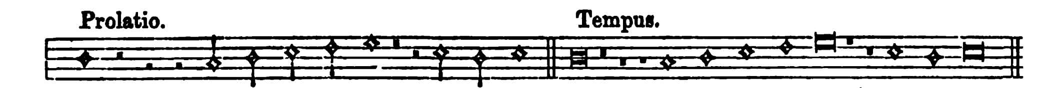


Bei andern Schriftstellern und namentlich in praktischen Musikwerken mögen sich wohl noch andere Arten der Bezeichnung finden. Im allgemeinen entsteht für uns bei der überdies nur seltenen Anwendung der *Modi* kein großer Nachteil daraus, da es noch andere Merkmale als die vorgeschriebenen Taktzeichen gibt, aus denen wir die *Perfectio* der verschiedenen Notengattungen erkennen können. Diese sind:

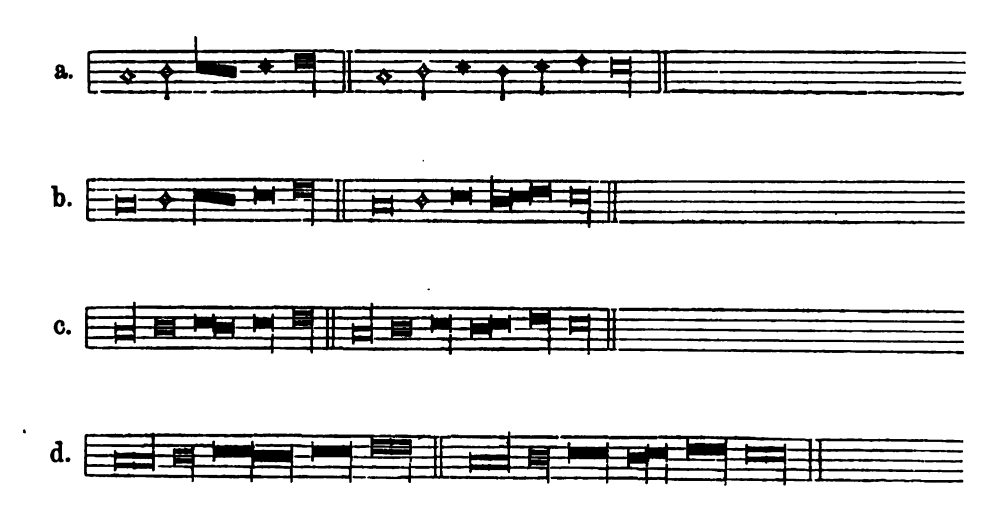
1) Die Punkte der *Divisio* und *Alteratio*, aus denen, wie in den folgenden Beispielen, sich als dreiteilig ergeben



2) Im *Tempus* und in der *Prolatio* die Stellung der *Minima*- und *Semibrevis*-Pausen:



3) Drei nebeneinander stehende geschwärzte Noten (oder deren Wert) und zwar a. in der *Prolatio* drei *Semibreves*, b. im *Tempus* drei *Breves*, c. im *Modus minor* drei *Longae* und d. im *Modus major* drei *Maximae*.



Anhang.

Geschichtliche Bemerkungen über die Notation.

Die mittelalterlichen Musiker geben das Tonsystem im Umfange von zwei Oktaven und einer Sexte an, vom tiefstem *G* (*Γ* oder *vox gravissima*) bis zum höchsten *e* (dem *e superacutum*):



In der Praxis wurde natürlich dieser Umfang in der Höhe sowohl als in der Tiefe überschritten, zumal man keine absolute Tonhöhe (oder Gabelton) hatte. Ich kann in bezug hierauf meine Leser auf meinen »Kontrapunkt« (4. Auflage Berlin 1901) verweisen, wo in den Kapiteln »Benennung der Töne«, »Von den Tonarten« und »Einiges über den Gebrauch der Schlüssel und Versetzungszeichen« Andeutungen gegeben sind.

Die alten Griechen, deren Notation die älteste uns erhaltene ist, hatten bekanntlich eine Art Buchstaben-Notation in Gebrauch, in welcher jeder Ton des Systems sein bestimmtes Zeichen hatte. Wie diese Notation und die Gestalt der Zeichen beschaffen war, ist hier nicht der Ort zu erklären. Es ist aber begreiflich, daß eine aus buchstabenähnlichen Zeichen zusammengesetzte Notation niemals die leichte Lesbarkeit unserer heutigen Notation haben kann, in welcher wir bildlich das Fallen und Steigen der Melodie vorgestellt sehen. Ferner mußten die rhythmischen Verhältnisse, falls sich dieselben nicht durch den Gesangstext von selbst ergaben, durch besondere Zeichen über den eigentlichen Noten angezeigt werden, wodurch die Schwierigkeit des Lesens noch vergrößert wurde.

Die griechische Notation ist in den ersten christlichen Jahrhunderten noch in Gebrauch gewesen, auch im Abendlande, welches ja seine musikalischen Kenntnisse

von den Griechen erworben hatte. Die Kirche hat sich jedoch niemals dieser Notation bedient, sondern hat in ihren Gesangbüchern Zeichen angewendet, welche unter dem Namen Neumen bekannt sind. Diese Neumen sind möglicherweise die älteste Notation, welche den Versuch macht, ein Bild von dem Gange der Melodie zu geben. Doch sind die Zeichen dieser Notation sehr unbestimmt, und ihre eigentliche Bedeutung ist im Laufe der Zeiten so gänzlich vergessen worden, daß wir trotz eifriger Forschung noch kein durchaus sicheres Urteil über dieselbe haben. Schon im 10. Jahrhundert beginnen die Klagen über die Unsicherheit und Vieldeutigkeit der Neumen, wie z. B. bei Odo und später bei Joh. Cotto.

Wir sehen daher im 9., 10. und 11. Jahrhundert mancherlei Versuche machen, eine neue, zweckmäßige Notation zu erfinden. Hier ist besonders Hucbald zu nennen (840—930), welcher einmal zur alten griechischen Notation zurückgriff, deren Zeichen er eigentümlich durcheinandergeworfen und entstellt benutzte. Dann erfand er aber noch selbständig zwei Notationen, von denen jene, in welcher er die Textsilben in die Zwischenräume eines Liniensystems eintrug, der Idee unserer heutigen Notation am nächsten kam. [Die verschiedenen Notationen Hucbald's habe ich in Kürze in der (Leipziger) Allg. mus. Zeitung 1868, Nr. 37, beschrieben.]

Hierauf machte Guido im Anfange des 11. Jahrhunderts den Versuch, die Neumen auf Linien zu setzen, was ihm jedoch auch nicht vollkommen genügte. Er zog daher die Anwendung der sieben Buchstaben *A B C D E F G* als die einzig sichere und unzweideutige Notation allen anderen Notationen vor.

Wenn nun auch die Versuche Hucbalds und Guidos noch nicht unmittelbar zur Erfindung einer zweckmäßigen Tonschrift führten, so sind sie jedenfalls für die Folgezeit bedeutende Fingerzeige gewesen. Der Fehler jener beiden war, daß sie einmal nicht neue selbständige Zeichen erfanden, und dann, daß sie die Linien und Zwischenräume nicht in einer konsequenten Weise benutzten. Hucbald schichtete, nur die Zwischenräume ausfüllend, die Silben in das System. Guido zog dagegen einige Linien, nur um einen Anhalt für seine Neumen zu bekommen, und so setzte er z. B. das *c-acutum* bald auf eine Linie, bald auf einen Zwischenraum, ganz nach Belieben.

In dem Jahrhundert nach Guido ist man endlich auf den glücklichen Gedanken gekommen, ein bestimmtes Liniensystem und zwar für das ganze aus zwanzig Stufen bestehende Tonsystem in Anwendung zu bringen, wobei noch zu bemerken, mit regelmäßiger, feststehender Benutzung der Linien sowohl als auch der Zwischenräume. In diesem System, welches zehn Linien umfaßte,

erhielt jede Stufe ihre unveränderliche Stelle. Die unterste Linie war für das Γ, oder die *vox gravissima* bestimmt, der daneben liegende erste Zwischenraum für das *A-grave* usw. bis schließlich auf die zehnte Linie das *d-superacutum* und über dieselbe das *e-superacutum* kam. Der Übersicht wegen setzte man zu Anfang fünf *claves signatae* in gregorianischen Buchstaben vor, nämlich:

1) das Γ für die *vox gravissima*,
2) ein *F* für das *F-grave* (unser sog. Baßschlüssel),
3) ein *c* für das *c-acutum* (unser Sopran-, Alt- und Tenor-Schlüssel),
4) ein *g* für das *g-acutum* (unser Violinschlüssel),
5) ein *dd* für das *d-superacutum*,

sodaß die ganze Tonleiter geschrieben so aussah:



Die Gestalt der Noten wollen wir vorläufig noch unberücksichtigt lassen. Ich habe ihnen hier die Gestalt gegeben, welche man im 12. und 13. Jahrhundert und noch später für die lange Note (*longa*) gebrauchte, während die *brevis* ohne Strich gemacht wurde. Dies sind offenbar die beiden ersten Figuren, obgleich sich dies nicht nachweisen läßt, sowie auch der Erfinder dieses zehnlinigen Systemes unbekannt geblieben ist.

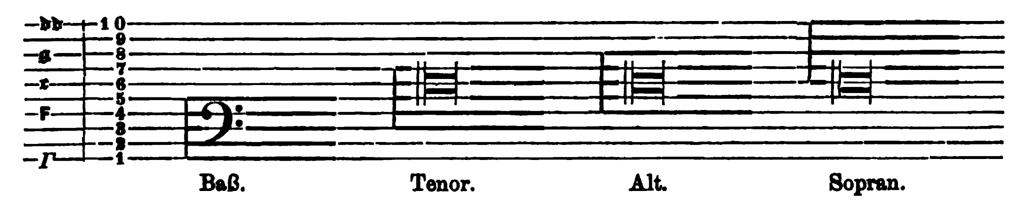
Hier sei gleich beiläufig erwähnt, daß man im 15. und 16. Jahrhundert das zehnlinige System häufig zu Partituren angewendet hat, indem man die Stimmen mit verschiedenfarbiger Tinte in dasselbe hineinschrieb, z. B. Tenor rot; Alt grün; Baß und Sopran beide schwarz, welche sich ihrer Entfernung voneinander wegen selten berühren. Ein Faksimile solcher Partitur ist zu finden in meinem »Kontrapunkte«.

Mit Feststellung der zehn Linien und damit, daß ein jeder Ton seine bestimmte unveränderliche Stelle in diesem System erhielt, war eigentlich alles erfunden, was zu unserer heutigen Notation gehört, natürlich abgesehen von der Bezeichnung der rhythmischen Verhältnisse, welche sich im Laufe der Jahrhunderte wesentlich veränderte. Die Bezeichnung der Tonverhältnisse ist dagegen dieselbe geblieben, und nur durch die Einführung einer absoluten Tonhöhe (oder eines Kammer- oder Gabeltones) hat man später vom 17. und 18. Jahrhundert an die

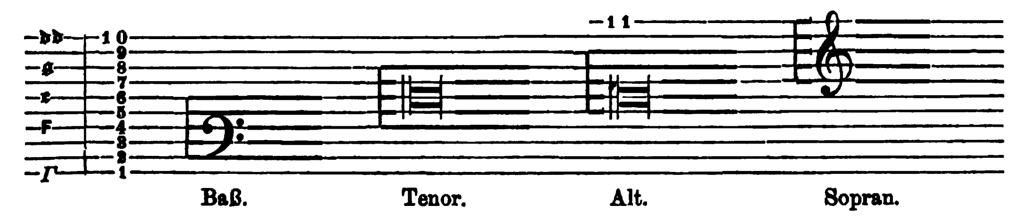
transponierten Skalen gebraucht, während man früher bis ins 17. Jahrhundert hinein fast ausschließlich die Verhältnisse in der untransponierten Skala notierte und in jener mit dem *b-rotundum* gebildeten, d. h. nach modernem Sprachgebrauch: die alten Komponisten schrieben stets in den Tönen von *C-dur*, bisweilen auch von *F-dur*, sie nahmen aber diese Skalen in Rücksicht auf die Komposition und die ausführenden Sänger bald höher, bald tiefer an; — die Modernen haben dagegen dem Ton *c* und somit dem ganzen Tonsystem eine bestimmte Tonhöhe gegeben, so daß die Komponisten selbst die absolute Tonhöhe in ihren Gesängen bestimmen können und in Rücksicht hierauf in *C-dur*, *Cis-dur*, *D-dur*, *Es-dur* usw. schreiben. In beiden Fällen aber gibt das Liniensystem die Verhältnisse der diatonischen Tonleiter an, d. h. einer Leiter, in welcher abwechselnd nach je zwei und drei ganzen Tönen ein halber Ton (ein *λεῖμμα*) folgt, und insofern ist es richtig, daß in der Bezeichnung der Tonverhältnisse keine wesentliche Änderung seit Erfindung des Liniensystems eingetreten ist. Hieran müssen wir festhalten, wenn wir auch heutzutage niemals das zehnlinige System gebrauchen. Denn alle zehn Linien geben für eine einzelne Stimme einen viel zu großen Umfang an und sind außerdem für das Auge unübersichtlich. Aus diesem Grunde schrieben die Alten, wie ich gezeigt habe, auch nur ihre Partituren hinein. Wir nehmen aber für die *partes* eine kleinere Anzahl von Linien aus dem großen Liniensystem heraus, und zwar soviel, daß sie für die zu notierende Melodie genügen. Da eine solche Melodie ungefähr den Umfang einer Oktave einnimmt, allerhöchstens etwa eine Duodecime, so wird man niemals (oder höchst selten) mehr als vier oder fünf Linien nötig haben. Auf vier Linien kann man mit Benutzung der beiden äußeren Räume neun Noten, auf fünf Linien elf schreiben. In der Mensuralmusik hat sich schon sehr früh der Gebrauch eingebürgert, fünf Linien zu nehmen. Den Choralgesang hat man indes gewöhnlich nur auf vier Linien notiert.

Aber auch bei dieser geringen Anzahl von Linien nimmt jede Tonstufe ihre ganz bestimmte Stellung ein. Niemals kann ein Ton, welcher im zehnlinigen System auf einer Linie steht, bei vier oder fünf Linien auf einen Zwischenraum kommen. Das vier- oder fünflinige System ist also stets ein Teil des zehnlinigen, und man hat nur diejenigen Linien der Raumersparnis wegen weggelassen, welche außerhalb des Umfanges der zu notierenden Melodie liegen. Daher gibt auch Johannes Tinctoris in seinem *Diffinitorium musicae* von jeder einzelnen Stufe des Tonsystems an, ob sie auf einer Linie oder auf einem Zwischenraum steht; z. B. von *A-la-mi-re acutum* heißt es *est linea*, von *A-la-mi-re superacutum*

est spatium usw. Bei gewöhnlicher Tonhöhe nimmt man für den Baß die fünf tiefsten Linien, für den Tenor die 3., 4., 5., 6. und 7., für den Alt die 4., 5., 6., 7. und 8., und für den Sopran die 6., 7., 8., 9. und 10. an, wie die Tabelle zeigt:



Dies sind die vier gewöhnlichsten Schlüssel. Bald fügte man noch eine elfte Linie in der Höhe hinzu und schrieb die vier Stimmen mit diesen Schlüsseln:



Diese Anordnung der Schlüssel hieß die *Chiavette* und verlangte natürlich eine etwas tiefere Intonation als die obige. Vgl. hierüber »Kontrapunkt« S. 73.

Es versteht sich von selbst, daß ein jeder, welcher sich ernstlich mit Musik und namentlich mit älterer Musik und mit der Geschichte unserer Kunst beschäftigen will, über diese Dinge unterrichtet ist. Durch die gegebenen Schemata wird sich auch ein jeder leicht überzeugen können, daß es eine abscheuliche Barbarei ist, für den Tenor den Violinschlüssel in der tieferen Oktave zu gebrauchen, wie das jetzt von neueren Komponisten leider häufig geschieht. Hierdurch kommen die für die Linien bestimmten Töne auf die Zwischenräume zu stehen und umgekehrt. Und nun schreibt man auch noch den Alt in den Violinschlüssel und denkt wieder, wie bequem man sich die Sache macht, wenn man dadurch lauter Noten mit Hilfslinien erhält, z. B.



Auch ist die Unbequemlichkeit des Lesens nicht der einzige Schaden. Die Musiker verlernen durch die ganz verdrehte Anordnung der Schlüssel in

ihren Partituren immer mehr, den richtigen Umfang der Singstimmen einzuhalten. Eine Altstimme von Mendelssohn, Schumann, Hiller usw. liegt oft so hoch, daß sie in der Tat gar nicht mehr von wirklichen Altstimmen auszuführen ist. Wer also heutzutage wieder Musik lernen will, muß sich zunächst mit den Schlüsseln und dem wahren Umfang der Singstimmen bekannt machen. Und je mehr man die Geschichte der Musik und die älteren Meisterwerke kennen lernt, je mehr wird man zu der Überzeugung kommen, daß die alten Musiker in allen diesen Dingen viel feiner als die modernen fühlen, welche durch die Instrumentalmusik verwöhnt und verdorben, immer mehr die wirkliche gesungene Musik verlernt haben. — Soviel über die Bezeichnung der Tonverhältnisse.

Die rhythmischen Verhältnisse wurden durch die Gestalt der Noten ausgedrückt; die älteste Notenschrift zeigt folgende drei Figuren, die ich im Folgenden erklären werde: ▀| *Longa*, ▀ *Brevis* und ◆ *Semibrevis*.

Aller Wahrscheinlichkeit nach läßt sich annehmen, daß man im allerersten Anfang der mehrstimmigen Musik sich nur mit der Bezeichnung von Länge (▀|) und Kürze (▀) begnügte, ohne daß man sich des quantitativen Unterschiedes beider vollkommen bewußt war, wie ja auch die alten Metriker — unbekümmert um den musikalischen Takt oder Rhythmus — nur von langen und kurzen Silben sprechen. Eine genauere Beobachtung der rhythmischen Verhältnisse aber, welche die notwendige Folge der Verbindung mehrerer verschieden gegliederter Stimmen war, ließ dann einen genau bestimmbaren Wert der einzelnen Notengattungen feststellen, wodurch die Musik zur Mensuralmusik wird. Bei einem genaueren Messen ergab sich aber bald, daß Länge und Kürze nicht immer in demselben Verhältnis zu einander stehen, sondern daß gewisse Abstufungen zwischen beiden stattfinden; und dies war die Veranlassung, daß man eine noch kleinere Note als die *Brevis*, die *Semibrevis* ◆ hinzunahm und ebenso nach der andern Seite hin eine längere als die *Longa*, die *duplex longa* ▀▀|. Der eigentliche Wert jeder einzelnen Note ergab sich aber erst aus dem den ganzen Gesang regelnden Takt (*Arsis* und *Thesis*), welcher in der Notenschrift dem Auge verborgen war und nicht wie bei uns Modernen durch Taktstriche veranschaulicht wurde. Die Bezeichnung der rhythmischen Verhältnisse machte daher den mittelalterlichen Musikern große Schwierigkeiten. Man kann sagen, daß die Entwicklung der Mensuralnotation einen sehr wichtigen Teil der Musikgeschichte bildet und Hand in Hand geht mit der Entwicklung der mehrstimmigen Musik überhaupt.

Die älteste Musik, wie wir sie kennen gelernt haben (bei den Griechen und in den ältesten Zeiten des Christentums), war die einstimmige Musik. Das

Hucbaldsche *Organum* ist noch nicht eine mehrstimmige Musik zu nennen, sondern kann nur als ein ungeschicktes Experiment angesehen werden, in welchem noch keine Spur einer irgendwie selbständigen Stimmführung zu sehen ist. Aber auch die Guidosche Art zu komponieren ist noch keine wahre Mehrstimmigkeit, weil, trotz der Anwendung von Terz, Quart und Sekunde, alle Melodienschritte von den singenden Stimmen gleichzeitig gemacht wurden. Die wahre Mehrstimmigkeit entsteht aber erst dann, wenn die Stimmen imstande sind, gleichzeitig Melodien von verschiedener Gliederung zu singen. Diese Möglichkeit wurde nun durch die neue Notation in vollkommenem Maße eröffnet. Wie sich indes die ersten Versuche gestalteten, weiß man freilich nicht, da die nötigen Dokumente fehlen.

Der älteste Schriftsteller über mehrstimmige Musik ist Franco von Cöln, welcher aller Wahrscheinlichkeit nach im Anfange des 13. Jahrhunderts gelebt hat. Über die Zeit seines Lebens und sein Vaterland fehlen alle genaueren Angaben. Lange Zeit hielt man ihn für einen Lütticher Scholastikus, der etwa ein Zeitgenosse Guidos war. So früh kann er aber unmöglich gelebt haben, da er bereits eine ganz ausgebildete Lehre der Notation und der mehrstimmigen Komposition bringt, Dinge, von denen weder Guido, noch Aribo, noch die Schriftsteller des 11. Jahrhunderts eine Ahnung hatten. Der Inhalt seiner Schriften widerspricht also jener Annahme vollkommen. Ferner aber auch der Name Franco de Colonia, während jener alte Scholastikus des 11. Jahrhunderts zu Lüttich gelebt und ein Werk *De quadratura circuli* u. a. geschrieben hat. Dann ist aber noch als ein schwerwiegender Grund, daß wir den Mensuralisten Franco erst in den Anfang des 13. Jahrhunderts setzen müssen, der Umstand anzuführen, daß Franco nicht einmal der Erfinder der neuen Notation ist, sondern Vorgänger in seiner Kunst gehabt hat. Er sagt selbst ausdrücklich, er wolle die Lehren anderer zusammenstellen, ordnen und etwaige von jenen gemachte Irrtümer verbessern. In einem anonymen Traktat aus dem 13. Jahrhundert, welchen Coussemaker Teil I seiner *Nova series Scriptorum* usw. (Paris 1864) veröffentlicht hat, sind einige geschichtliche Notizen enthalten, welche uns solche Vorgänger des Franco nennen. Ich führe hier nur einen gewissen Perotinus Magnus, einen Leoninus, auch einen Petrus an, welcher daselbst *optimus notator* genannt wird, also besonders in der Kunst der Notenschrift bewandert gewesen zu sein scheint. Alle diese haben sich noch einer unvollkommeneren Notation bedient, bis zu den Zeiten der beiden Francos, von denen der eine Franco *primus*, der andere Franco de Colonia genannt wird. Diese fingen ihrerseits an, heißt es dort, in etwas abweichender Weise zu

notieren, und von diesen stammen die Regeln, nach denen man im 13. Jahrhundert und in der Folgezeit notiert hat.

In welchem Verhältnis die beiden Francos zueinander gestanden, kann ich nicht angeben; doch scheint auch jener Franco *primus* zu seiner Zeit berühmt gewesen zu sein. Ich nehme an, daß er identisch mit dem Franco von Paris ist, von welchem Coussemaker einige dreistimmige Sätzchen in seiner *L'art harmonique* mitgeteilt hat. Auch scheinen beide Francos in jenen alten Zeiten bisweilen verwechselt worden zu sein; denn die Mailänder Handschrift des von Franco von Cöln verfaßten Werkes trägt dort die Aufschrift: »*Ars cantus mensurabilis Franconis Parisiensis*«. Nach diesen Erörterungen hat also Franco von Cöln im Anfange des 13. Jahrhunderts gelebt, möglicherweise in irgend einem Kloster zu Köln. Seine Schrift hat er betitelt: *Ars cantus mensurabilis,* d. i. die Kunst des Mensuralgesanges.

Zunächst müssen wir nun zu einer genaueren Betrachtung der Franconischen Notation übergehen. Es ist eine höchst eigentümliche Erscheinung, daß alle älteren Mensuralisten bis ins 14. Jahrhundert hinein nur den dreiteiligen oder ungeraden Rhythmus kennen und erst in dem genannten Jahrhundert die Spuren des späterhin so allgemein gebrauchten geraden Rhythmus zu entdecken sind, obwohl sonst unsere Theoretiker (wie z. B. Ed. Krüger, System der Tonkunst, Leipzig 1866 u. a.) meistens der Ansicht sind, daß der gerade Rhythmus der natürlichere, ursprünglichere und leichter faßliche, und der ungerade erst bei einer Erweiterung und Vervollkommnung der Kunst zur Anwendung gekommen sei. Die ältesten Mensuralisten sprechen jedoch niemals vom geraden Rhythmus, und es kann wohl sein, daß sich in jenen frühesten Zeiten die Mensuralmusik eng der damals allgemein gebräuchlichen und nach der Quantität der Silben gemessenen lateinischen Sprache anschloß, in welcher der trochäische und jambische Rhythmus – ◡ – ◡ und ◡ – ◡ – vorherrschte. Für diesen Rhythmus scheint man daher zunächst zwei Figuren erfunden zu haben (▆) die *Longa*, für die lange Silbe und die *Brevis* (▆) für die kurze. Der *Longa* wurden übereinstimmend mit den Gesetzen der Metrik, wenn ihr eine *Thesis* (*Brevis*, Kürze) folgte, zwei Zeiten, wenn dagegen wiederum eine *Arsis* (eine *Longa*) folgte, drei Zeiten zuerteilt. Die *Brevis* oder kleinste Zeit im Rhythmus nannte man eine Zeit (*Tempus*) und die Vereinigung von Länge und Kürze, also den ganzen Takt (die Zeitdauer von drei *Tempora*) *Modus*. Der Name *Tempus* ist in der Folgezeit bei der Note *Brevis* geblieben; man bezeichnete später überhaupt das Maß der *Brevis* damit, obgleich sie nicht mehr der kleinste rhythmische Teil war, wie wir im

vorigen Abschnitt gesehen haben; ebenso ist der Name *Modus* für das Maß der *Longa* geblieben.

Franco beginnt seine *Ars cantus mensurabilis* damit, daß er sich das Verdienst zuspricht, die auf die Mensuralmusik bezüglichen Lehren geordnet und von Irrtümern gereinigt zu haben. Hierauf folgt Kapitel I »*De definitione musicae mensurabilis et ejus speciebus*«. Nach der daselbst gegebenen Definition ist der Mensuralgesang eine nach kurzen und langen Noten abgemessene mehrstimmige Musik. Das zweite Kapitel trägt die Aufschrift: »*De discantus definitione et divisione.*« Diskant wird das gleichzeitige Erklingen verschiedener Gesänge oder Stimmen genannt. Das dritte Kapitel heißt: »*De modis cujuslibet discantus*«. Was unter *Modus* zu verstehen ist, habe ich bereits angedeutet; *Modus* bezeichnet dem Wesen nach eigentlich das, was die Alten einen πούς ῥυθμικός nannten. Wie aber dieser Begriff schwankend ist, so daß man darunter einmal das versteht, was wir in der modernen Musik einen Takt (sei es nun einen geraden oder ungeraden, oder einen einfachen oder größeren zusammengesetzten) nennen, ein andermal im allgemeinen einen Versfuß (als Dactylus, Anapäst, Trochäus, Jambus usw.), so ist die Definition auch bei Franco etwas dehnbar. Indem er zunächst *Modus* im letzteren Sinne als Versfuß (d. i. rhythmisch gegliederte Figur) auffaßt, stellt er fünf *Modi* auf, nämlich:

1. Den *Modus primus*, welcher aus lauter (dreizeitigen) Längen besteht oder auch abwechselnd aus Länge, Kürze, Länge, Kürze: .

2. Die von ihm als *Modus secundus* bezeichnete Tonfigur besteht aus dem Umgekehrten, nämlich Kürze, Länge, Kürze, Länge: .

3. Im *Modus tertius* folgen auf eine Länge zwei Kürzen u. s. f., in dieser Weise: usw.

4. Der *Modus quartus* ist das Umgekehrte des dritten *Modus*; er beginnt mit zwei Kürzen, denen eine Länge folgt u. s. f.: .

5. Und schließlich der *Modus quintus* besteht aus lauter kleineren Noten, *Breves* und *Semibreves* untermischt.

Diese fünf *Modi* hält er für genügend, obgleich andere Mensuralmusiker mehr annehmen; und er fügt an einer anderen Stelle (nämlich Kap. IX) hinzu, daß alle *Modi* dem Wesen nach auf einen einzigen zurückzuführen seien, nämlich auf den dreizeitigen Takt, denn dieser liege aller Musik zugrunde. Man solle sich daher nicht unnützer Weise streiten, ob ein Gesang diesem oder jenem der fünf *Modi* angehöre; man kann ihn demjenigen zuzählen, in welchem er sich am meisten bewegt.

Das folgende Kap. IV »*De Figuris sive signis cantus mensurabilis*« macht uns mit den Notenfiguren *Longa*, *Brevis*, *Semibrevis* und *duplex longa* bekannt; dieselben habe ich bereits mitgeteilt und füge nur noch hinzu, daß die *Longa* und die *duplex longa* den Strich stets an der rechten Seite (⊐ ▬) haben.

Kap. V ist überschrieben »*De ordinatione figurarum ad invicem*«; dasselbe macht uns mit dem Wert der Noten bekannt, welcher aus ihrer gegenseitigen Stellung zueinander sich ergibt. Wir haben also beim Lesen stets die Einteilung der Noten in den dreiteiligen Rhythmus im Auge zu behalten. Wir wollen nun die den Wert der Noten bestimmenden Regeln zunächst in Rücksicht des Verhältnisses der *Longa* zur *Brevis* betrachten. Hierüber ist folgendes ins Auge zu fassen:

Regel 1. Folgt auf eine *Longa*, welche mit der Taktzeit (der *Arsis*) beginnt, wieder eine *Longa*, so gilt sie drei Zeiten oder einen vollen Takt.



Anmerkung: Wir wollen hier die *Longa* durch die ganze Note und die *Brevis* durch die halbe Note übertragen; den ganzen Takt demgemäß also durch eine punktierte ganze Note oder durch drei halbe Noten in der modernen Notation darstellen.

Eine solche dreizeitige *Longa* heißt *Longa perfecta*.

Regel 2. Steht zwischen zwei *Longae* (von denen die erste auf der *Arsis* steht), eine *Brevis*, so gilt die erste *Longa* nur zwei Zeiten und die dritte Zeit des Taktes wird von der *Brevis* ausgefüllt, z. B.:



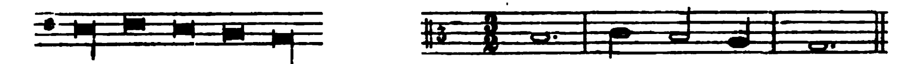
Der Wert der zweiten *Longa* richtet sich natürlich wieder nach der folgenden Note. Die zweizeitige *Longa* wird *Longa imperfecta* genannt.

Regel 3. Stehen zwischen zwei *Longae* zwei *Breves*, so gilt die erste *Longa* einen ganzen Takt von drei Zeiten, die beiden *Breves* zusammen einen solchen und der Wert der zweiten *Longa* richtet sich wieder nach dem Folgenden. Was nun die beiden *Breves* betrifft, so gilt darüber folgendes: Die erste *Brevis* erhält den Wert von einer Zeit, die zweite dagegen wird verdoppelt und erhält zwei Zeiten. Demgemäß ist die Übertragung diese:

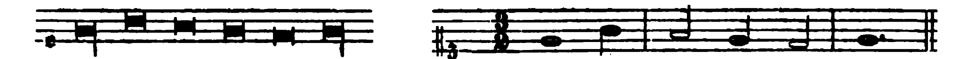


Die erste einzeitige *Brevis* wird *Brevis recta*, die andere zweizeitige *Brevis altera* (auch bisweilen *alterata*) genannt. Eine solche Wertverdoppelung oder *Alteratio* kann nur die zweite *Brevis* im Takte treffen.

Regel 4. Stehen zwischen zwei *Longae* drei *Breves*, so macht die erste *Longa* einen Takt für sich aus, ebenso die drei *Breves* für sich und der Wert der zweiten *Longa* richtet sich nach dem Folgenden:



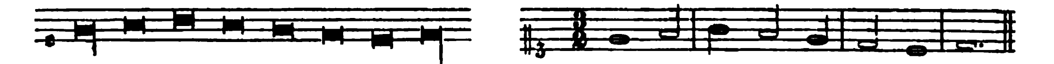
Regel 5. Stehen zwischen zwei *Longae* vier *Breves*, so gilt die erste *Longa* (als *Longa imperfecta*) nur zwei Zeiten, so daß von den vier *Breves* die erste auf die dritte Zeit des Taktes kommt. Der Wert der zweiten *Longa* hängt von dem Folgenden ab, z. B.:



Regel 6. Stehen zwischen zwei *Longae* mehr als vier *Breves*, also fünf, sechs, sieben, acht, neun und noch mehr, so ist die erste *Longa* stets imperfekt oder zweizeitig; und es kommt von den *Breves* die erste auf die dritte Taktzeit. Mit den folgenden *Breves* (d. h. nach Abzug jener ersten) verhält es sich so: a) läßt sich die Zahl derselben durch drei teilen, so kommt die folgende *Longa* auf den vollen Takt zu stehen und ihr Wert richtet sich nach dem Folgenden:



b) Bleiben dagegen zwei *Breves* übrig, so machen diese beiden letzten einen Takt für sich aus, indem die letzte *Brevis* zur *altera* wird:



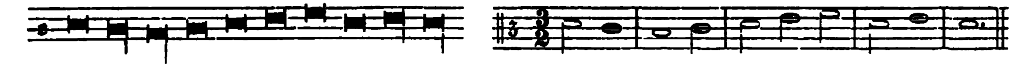
c) Bleibt aber nach der Teilung durch drei eine einzelne *Brevis* übrig, so kommt diese auf die erste Zeit des Taktes, und hierdurch wird die folgende *Longa* imperfekt gemacht (dieselbe nimmt dann die zweite und dritte Taktzeit ein), z. B.:



Hieraus ergibt sich ganz von selbst

Regel 7, daß auch auf der *Arsis* eine *Brevis* und auf der *Thesis* eine *Longa* stehen kann; und dann, daß in allen solchen Fällen die *Longa* nur zwei Zeiten (nämlich die zweite und dritte Zeit des Taktes) gilt, gleichgültig, was darauf folgt.

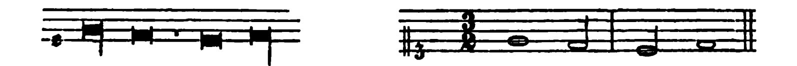
Synkopierte Noten (d. h. solche, die auf der schlechten Zeit beginnen, und in den folgenden Takt übergehalten werden), kommen bei den ältesten Mensuralisten noch nicht vor, sondern finden erst dann ihre Anwendung, nachdem an Stelle des dreizeitigen Maßes das zweizeitige getreten. Nach dieser Regel 7 kann also auch zu Anfang eines Gesanges eine *Brevis* mit nachfolgender zweizeitiger *Longa* stehen, z. B.:



Dies sind die Grundregeln der Franconischen Notation; durch dieselben erfahren wir, auf welche Weise wir mit den als *Breves* und *Longae* bezeichneten Noten den dreizeitigen Takt auszufüllen haben. Diese Regeln werden aber noch modifiziert durch ein kleines Zeichen (Punkt oder Strichelchen), welches man die *Divisio modi* nennt und welches die Stelle des modernen Taktstriches vertritt. Es wird nämlich in allen denjenigen Fällen gesetzt, wo die Einteilung eine andere sein soll, als es die von mir angegebenen sieben Regeln verlangen (wir haben dies schon bei Betrachtung der Noten im *tempus perfectum* kennen gelernt). Am besten und kürzesten wird sich die *Divisio modi* an einigen wenigen Beispielen erörtern lassen. — Nach Regel 3 hätten wir folgende Noten so zu übertragen:



Setzen wir aber zwischen die beiden *Breves* einen Punkt oder die *Divisio modi*, so ist die Einteilung diese:

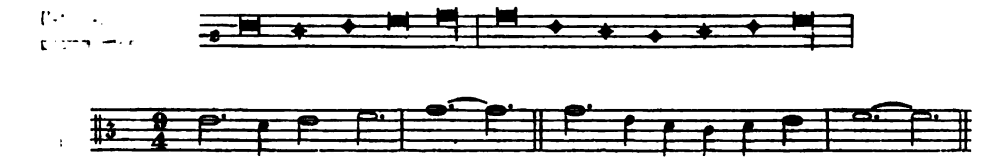


So in allen Fällen. Steht die *Divisio* unmittelbar hinter einer dreizeitigen *Longa*, z. B.:

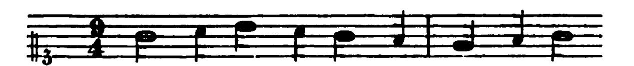


so nennt sie Franco ein *Signum perfectionis*; denn ohne die *Divisio* würde hier die *Longa* nach Regel 6c zweizeitig oder imperfekt sein. Doch ist dieser Name »*Signum perfectionis*« höchst unwesentlich, da auch an dieser Stelle der Punkt an Stelle des Taktstriches steht.

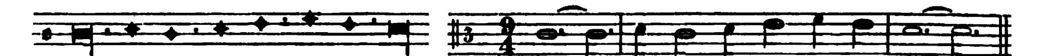
Nun hat Franco noch die Teilung der *Breves* in *Semibreves*; hiermit verhält es sich so: Ursprünglich kamen auf eine *Brevis* oder eine Zeit des Taktes drei *Semibreves*, und auf einen ganzen Takt oder auf eine *Longa perfecta* neun. Auf eine Zeit, d. h. auf eine *Brevis recta* können aber auch nur zwei *Semibreves* gesetzt werden: in diesem Falle nimmt die erste ein Drittel, und die zweite zwei Dritteile der *Brevis* ein, z. B.:



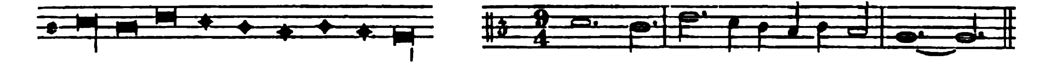
Man nennt die letztere, die zwei Dritteile der *Brevis* umfaßt, *Semibrevis major*, die anderen dagegen *minores*. Daß hier die zweite *Semibrevis* die *major* ist, ist analog der *Alteratio* der zweiten *Brevis*. — Über das Verhältnis der *Brevis* zur *Semibrevis* ist noch zu merken, daß zu Francos Zeiten die *Semibrevis* keinen Einfluß auf den Wert einer vorangehenden *Brevis* ausübte und etwa, wie bei dem Verhältnis der *Brevis* zur *Longa*, ein Dritteil ihres Wertes entzog. Hieraus folgt, daß man in der alten Mensuralnotation diese rhythmische Einteilung



nicht ausdrücken konnte, sondern immer nur das Umgekehrte, so daß die Viertelnote vor der Halben steht, z. B.:



Diese rhythmische Einteilung hat etwas Unbeholfenes, Widerhaariges; man findet sie daher in den Kompositionen nur selten einmal durch einen ganzen Takt durchgeführt. Gewöhnlich stehen mehrere *minores*, denen dann nur eine *major* folgt, z. B.:



Soviel über die *Semibreves*, wobei ich nur noch hinzuzufügen habe, daß man auch zur Einteilung dieser den Punkt als *Divisio* (d. h. als *Divisio temporis*) benutzt.

Die *duplex longa* ist die Vereinigung zweier einfacher *Longae* zu einer größeren

Figur: ▬▬ = ▬. Es gelten für sie dieselben Regeln, welche wir über den Wert der einfachen Noten aufgestellt haben, z. B.:



Kapitel VI ist überschrieben: »*De plicis in figuris simplicibus*«, »Von der *Plica* bei den einfachen Noten.« Über die äußere Gestalt der Noten des Franco habe ich bereits gesagt, daß die *Longa* ursprünglich ein Viereck mit herabgehendem Strich an der rechten Seite ist (▬), die *Brevis* dagegen ein Viereck ohne Strich, ▬. — Der Strich an der rechten Seite ist das eigentliche Zeichen der *Longa*. Schon früh aber verband man mit den Noten eine Art Verzierung, welche man *Plica* nannte. Wie diese Verzierung beschaffen war, ob ein Vorschlag, ein Triller oder sonst etwas Ähnliches, läßt sich heutzutage nicht mehr ermitteln. Franco sagt von ihr: *Plica est nota divisionis ejusdem toni in gravem et acutum*; ein anonymer Traktat, welchen Coussemaker in seiner *Hist. de l'harm.* mitgeteilt hat, drückt sich wörtlich ebenso aus, fügt aber noch hinzu: »*et debet formari in gutture cum epiglotto.* Ἐπιγλωττίς ist nach Plinius *hist. nat.* XI. 86. und Aul. Gellius XVII. 11. der Kehldeckel, welcher beim Essen die Luftröhre schließt; die *Plica* muß demnach eine Art gurgelnden Vorschlages gewesen sein. Der etwas später lebende Marchettus von Padua sagt Anfang des 14. Jahrh., die *Plica* sei erfunden, *ut per ipsam aliqua similia dulcius proferantur.* Mehr Stellen hierüber siehe bei Forkel, Allg. Gesch. II. S. 403 u. f. Nirgends bekommen wir von dem eigentlichen Wesen der *Plica* eine klare Vorstellung. Coussemaker übersetzt sie in seinen Übertragungen alter Mensuralkompositionen als kurzen Vorschlag, indes ohne genügenden Grund. — Das Zeichen für die *Plica* besteht in einem (oder auch in zwei) Strichen, so daß hierdurch bisweilen auch die *Brevis* einen Strich erhält; dieser steht dann aber immer an der linken Seite, so ▬ ▬ und auch mit einem zweiten kleineren Strichelchen an der rechten Seite so: ▬ ▬. — Geht der größere Strich links aufwärts, so heißt sie eine *Plica brevis ascendens*, geht er abwärts, eine *Plica brevis descendens.*

Auch die *Longa* erhielt eine *Plica*, so ▬ ▬, hier steht der größere Strich an der rechten Seite. Das erste Zeichen ist eine *Plica longa descendens*, das andere eine *Plica longa ascendens.*

Da uns aber, wie gesagt, über die Ausführung der *Plica* nur höchst mangelhafte, nichtssagende Andeutungen überliefert sind, so müssen wir uns nur merken, daß wir bei Übertragungen der alten Kompositionen folgende drei Zeichen ▬ ▬ ▬

als *Longa* zu lesen haben, und dagegen folgende fünf als *Breves*; denn die *Plica* ändert nichts am Werte der Noten. — Auch bei den *Semibreves* kommt die *Plica* vor und zwar dann, wenn drei *Minores* für eine *Brevis* stehen,



doch ist mir hier ihre Bedeutung rätselhaft.

Kapitel VII behandelt die Lehre von den Ligaturen. Wir finden hier schon genau die Regeln, wie sie oben angegeben sind, so daß ich mich hier kurz fassen kann. Auch über die Entstehung der Ligaturen erhellt schon einiges aus den S. 12 u. f. angeführten Worten des Franchinus Gafor. Hiernach glaube ich annehmen zu dürfen, daß man zunächst nur *Breves* in ihrer eigentlichen Gestalt wie im *Cantus planus* verbunden hat; bei weiterer Entwicklung der Kunst, wo sich das Bedürfnis zeigte, auch Noten von verschiedener Dauer auf einer Silbe zu singen, wurde zum Teil durch beigefügte Striche der ursprüngliche Wert (die *Proprietas*) der *Initialis* oft geändert. Ferner hatte dann noch das Auf- und Abwärtssteigen der Ligatur einen Einfluß, so daß wir bekanntlich in der *Ligatura ascendens* die erste Note *Brevis*, dagegen in der *Ligatura descendens* sie *Longa* zu messen haben. Es ist schwer, sich die Ursache dieser Eigentümlichkeit zu erklären; ich lasse es daher unerörtert, ob diese Regel rein zufällig entstanden ist, oder ob musikalische Gründe vorhanden gewesen sein mögen. Was nun den Strich anbetrifft, so sehen wir auch hier, daß derselbe links bei der Note


Brevis, rechts dagegen *Longa*

zu bedeuten hat, obwohl wir bei den ältesten Mensuralisten gegen diesen Grundsatz in der Ligatur einen Verstoß finden, und dies selbst bei Franco, welcher die Regel aufstellt, in der *Ligatura ascendens* bewirke der Strich links an der Note, daß die *Initialis Longa* zu messen sei:

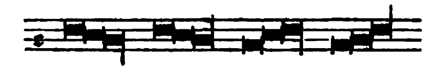


Doch sieht er selbst die Inkonsequenz dieser Regel ein, indem er hinzufügt, es sei jedoch besser, den Strich rechts zu ziehen.

Auf dieselbe Weise, wie Franco die Ligaturen nach dem Werte der *Initialis* in Ligaturen *cum proprietate*, *sine proprietate* und *cum opposita proprietate* einteilt, so nimmt er auch nach ihrer *Finalis* eine Einteilung derselben in *Ligaturae per-*

fectae und *imperfectae* an und nennt alle Ligaturen, welche eine *Longa* zur *Finalis* haben, perfekt — alle dagegen, die mit der *Brevis* endigen, imperfekt, abgesehen von ihrer zufälligen Drei- oder Zweiteiligkeit. Seine Worte hierüber sind: *A parte autem finis ligaturae tales dantur regulae: Omnis ligatura ultimum punctum* (die letzte Note) *gerens recte supra penultimum est perfecta,* (d. i. sie hat eine *Longa* zur letzten Note) *ut hic patet:* (bei Gerbert S. 7 steht das durchaus falsche Notenspiel) *vel sub penultimo, ut hic:* . Dann fährt er fort: *Imperfecta autem redditur ligatura duobus mediis: primo, si ultimus punctus directus averso capite stat supra penultimum sine plica,* (ohne Strich), *ut patet hic:* , *secundo, si duo ultimi punctus ligaturae in uno corpore obliquo ascendentes, ut hic:* *vel descendentes, ut hic patet:* . Dies heißt: Imperfect (mit einer *Brevis* als *Finalis*) wird aber die *Ligatur* durch zwei Mittel, 1) wenn die letzte Note als eine viereckige nicht über, sondern hinter der vorletzten Note steht, aber höher als diese ist und keinen Strich hat; 2) wenn die beiden letzten Noten eine oblique Figur auf- oder abwärtssteigend bilden.

Kapitel VIII ist überschrieben »*De plicis in figuris ligatis*«. Über diesen Gegenstand ist nicht mehr viel zu sagen, da ich bereits bei den einfachen Noten über die *Plica* zur Genüge gesprochen habe. In bezug auf die Ligaturen ist hinzuzufügen, daß in denselben die *Plica* nur bei der letzten Note vorkommt, und die Regel hierüber ist diese: hat eine viereckige *Nota finalis* einen Strich, so haben wir eine *Plica longa:*

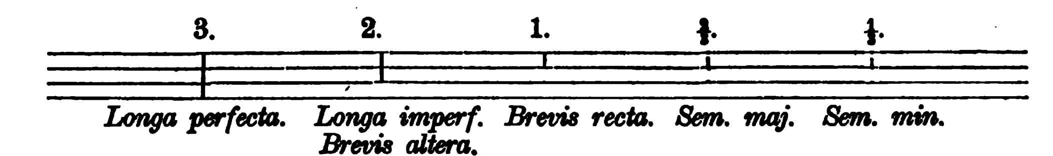


hat dagegen eine schräge Figur einen Strich, so haben wir eine *Plica brevis*



Geht der Strich abwärts, so ist es eine *Plica decendens;* geht er aufwärts, eine *Plica ascendens.*

Kapitel IX handelt von den Pausen und hier gibt uns Franco die Regel, daß, soviel Zeiten oder *Breves rectae* pausiert werden sollen, so viel Zwischenräume des Liniensystems durch einen Strich ausgefüllt werden müssen. Demgemäß geht die Pause der *Longa perfecta* durch drei, die der *Longa imperfecta* und *Brevis altera* durch zwei und die der *Brevis recta* durch einen Zwischenraum. Die Pause der *Semibrevis major* füllt zwei Dritteile und die der *Semibrevis minor* einen Dritteil eines Zwischenraumes aus:



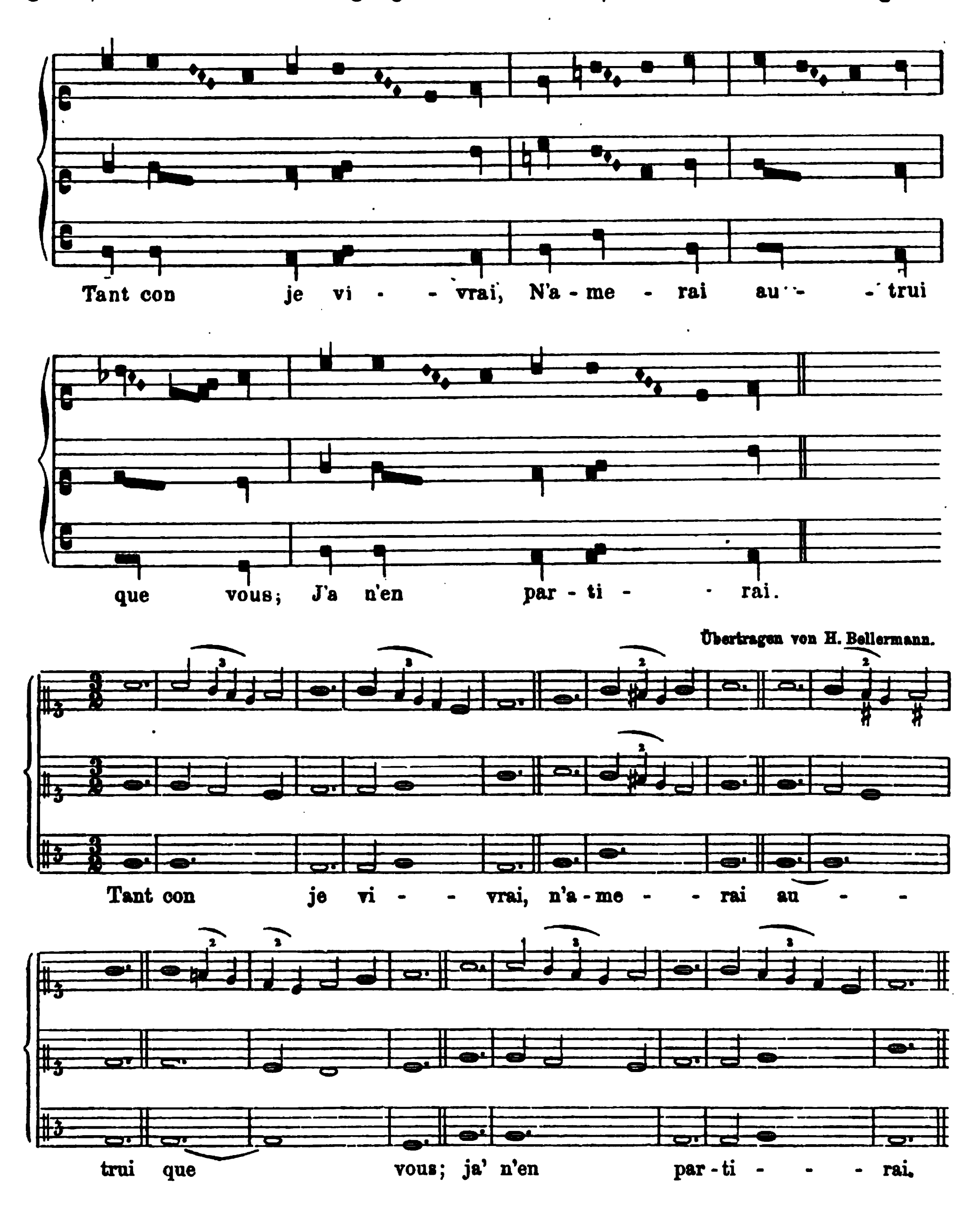
Das X. Kapitel ist überschrieben »*Quot figurae simul ligabiles sint*«. Dasselbe enthält nichts wesentlich Neues; unter andern Dingen kommt Franco hier noch einmal auf die Moduslehre zu sprechen und zeigt, wie man die verschiedenen *Modi* auch durch Ligaturen ausdrücken könne. — Die nun folgenden Kapitel (XI—XIII) besprechen harmonische Verhältnisse, gehören also nicht hierher. Kapitel XI habe ich in der Allg. musik. Zeitung 1868 Nr. 43 und 44 übersetzt und erklärt.*)

In dem Vorhergehenden habe ich die wesentlichsten Regeln der Francoschen Notation mitgeteilt. Wir sahen, daß die Hauptschwierigkeit des Lesens derselben in der richtigen Einteilung des dreizeitigen Taktes besteht. Aus allen uns erhaltenen Überlieferungen müssen wir den Schluß ziehen, daß in der Mensuralmusik der damaligen Zeit dieses Maß alleinige Anwendung gefunden hat, und daß (so merkwürdig die Erscheinung auch ist) bis ins 14. Jahrhundert hinein keine Spur des geraden (zweiteiligen) Taktes zu finden ist. Die Dreiteiligkeit beschränkte sich aber nicht allein auf den ganzen Bau des Taktes, sondern muß ebenso für die Untereinteilung der *Breves* in *Semibreves* angenommen werden.

Diese dreiteilige Untereinteilung der *Brevis* hatte jedenfalls für die Ausführenden große Schwierigkeit und ist möglicherweise in der Praxis anders gewesen; man würde dadurch stets einen neunteiligen Takt erhalten haben, den wir nicht wohl den ersten Anfängen der mehrstimmigen Musik beimessen können, besonders wenn durch die Alteration der zweiten *Brevis* Rhythmen, wie wir sie oben kennen gelernt haben, entstehen. Aus diesem Grunde möchte vielleicht der bei der Übertragung des folgenden Gesanges von Adam de la Hale gemachte Versuch zu rechtfertigen sein, die *Breves* zweizeitig zu messen und, wenn drei *Semibreves* nebeneinander stehen, dieselben als zufällige Triolen zu betrachten. Es ist dies derselbe Gesang, den uns Fétis schon in seiner *Revue musicale* vom Jahre 1827 mitgeteilt hat; ich gebe hier eine neue Übertragung und füge zum Vergleich die von Fétis gemachte bei; dieselbe, obgleich sie Kiesewetter in seiner »Geschichte« Seite 37 als vollkommen richtig anerkennt, ist dennoch in der Takteinteilung

*) Erweitert erschien das 11. Kap. als Festschrift des Berlinischen Gymnasiums zum grauen Kloster unter dem Titel: *Franconis de Colonia artis cantus mensurabilis cap.* XI (Weidmann, Berlin. 1874).

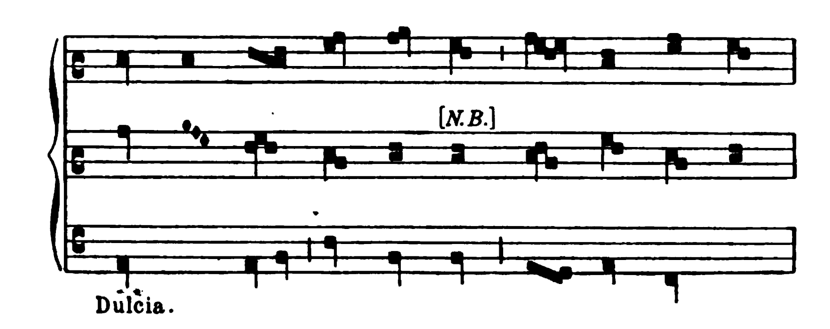
gänzlich verfehlt, da Fétis, ohne Kenntnis der Franconischen Notation, den geraden Takt gewählt hat. Sehr willkürlich und durch keine Regel eines alten Schriftstellers zu belegen ist daher der verschiedene Wert, den Fétis durch den von ihm angenommenen zweiteiligen Takt gezwungen wird, z. B. den *Breves* zu geben, die in seiner Übertragung bald ein Viertel, bald eine halbe Note gelten.

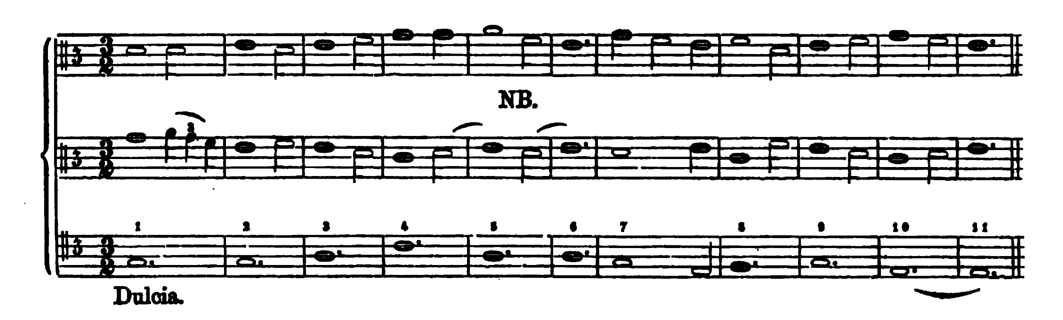




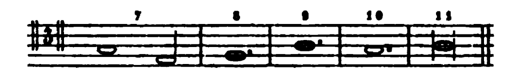
Die Original-Notation ist hier nach E. de Coussemakers *L'art harmonique aux XIIe & XIIIe siècles* (Paris 1865) gegeben, da der Abdruck in der *Revue musicale* von Fétis nicht genau ist; wir finden dort z. B. mehrmals den Strich bei der *Longa* an der linken Seite, dann fehlt in einigen Ligaturen der Mittelstimme der Strich an der *Initialis* usw. Coussemaker bespricht a. a. O. S. 115—119 meine Übertragung, indem er sie mit der von Fétis vergleicht: *M. Heinrich Bellermann, seul jusqu'ici, a fait remarquer que la traduction de M. Fétis est fautive, que ce rondeau doit être traduit en mesure ternaire. Il en donne une traduction rectifiée en ce sens; mais sa rectification ne porte que sur le rhythme général. M. H. Bellermann ne semble pas avoir vu que les principes de Francon et de ses contemporains s'entendent essentiellement aux parties subdivisionaires de la mesure et spécialement à la semibrève. A cet égard aucun doute pourtant n'est possible. Suivant Francon de Paris, Francon de Cologne etc...., la semibrève ne pouvait jamais être employée que par groupes de trois ou de deux. Dans le premier cas, c'est-à-dire lorsque le groupe était de trois semibrèves, la valeur de chacune de ces trois notes était égale; chacune valait le tiers d'une brève ou d'un temps. Au second cas, c'est-à-dire lorsqu'un groupe était composé de deux semibrèves, la première valait le tiers d'un temps, et la seconde valait deux tiers. Or, M. H. Bellermann a donné à deux semibrèves groupées une valeur égale; ce qui est contraire à la doctrine et au systeme rhythmique enseignés par les auteurs de l'époque.* — Aus meiner Auseinandersetzung dürfte aber zur Genüge zu erkennen sein, daß mir schon damals, als ich im Jahre 1858 meine Mensuralnoten schrieb,

die Franconische Lehre auch über diesen Punkt bekannt war. Ich lasse noch ein kürzeres dreistimmiges Beispiel folgen, welches wahrscheinlich eine Komposition des Franco selbst ist und sich in der Pariser Handschrift der *Ars cantus mensurabilis* (im *Tractatus de musica* des Hieronymus de Moravia) befindet:





Dieses kleine Sätzchen hat Coussemaker schon in seine *Histoire de l'harmonie au moyen âge, planche XXVII* aufgenommen und *Traduction des fac-similés S. XXVIII* eine Übertragung in moderner Partitur beigegeben. Bei dem *NB.* ist in der Mittelstimme eine Lücke enthalten; dieselbe füllt er dadurch aus, daß er Takt 5 und 6 *e* aushalten läßt. Ich halte es für wahrscheinlicher, daß im Original zweimal dieselbe Figur ⌶ gestanden, und der Schreiber dieselbe durch ein Versehen nur einmal hingeschrieben hat: denn das Coussemakersche *e* dissoniert unangenehm gegen die Oberstimme. Ferner liest Coussemaker die letzte Note des Basses nicht *e* sondern *f*; dieselbe steht in der Handschrift etwas knapp an der Linie, doch wird sie nicht von letzterer durchschnitten, so daß wir unbedenklich *e* lesen dürfen. Da aber Coussemakers *f* im vorletzten (10.) Takte sehr böse dissoniert, auch nicht bis zum Schlusse der beiden andern Stimmen ausgehalten werden kann, so korrigiert er die letzten Takte des Basses willkürlich so:



Diese Änderung ist aber schlecht und dabei überflüssig, wenn man die letzte Note als *e* liest.

Wie wir sehen, stimmt die Franconische Notenschrift in ihren Prinzipien mit der des 15. und 16. Jahrhunderts vollkommen überein; der Hauptunterschied besteht nur darin, daß man in den früheren Zeiten alle Noten schwarz schrieb und daß das dreiteilige Maß das durchgehende war. Ferner ist noch zu bemerken, daß man anfangs die *Longa* als ganze Taktnote ansah, wofür später die *Brevis* (und in der *Prolatio* sogar die noch kleinere Notengattung, die *Semibrevis*) gebraucht wurde. — So interessant es auch ist, den allmählichen Übergang von der schwarzen zur weißen Notation usw. zu verfolgen, so muß ich mich doch damit begnügen, hier einen kurzen Bericht über die bedeutenderen Mensuralisten zwischen Franco und dem fünfzehnten Jahrhundert folgen zu lassen; denn eine genaue Beschreibung aller einzelnen Versuche, Änderungen und Erscheinungen würde ein Werk für sich ausmachen.

Obgleich man die Lebenszeit Francos nicht ganz genau bestimmen kann, so ist dennoch mit Sicherheit anzunehmen, daß er zu den ältesten Mensuralisten gehört. Sein Traktat ist vielleicht die älteste uns erhaltene Schrift über Mensuralmusik; fast alle anderen Schriftsteller, gleichzeitige und spätere beziehen sich auf ihn, ihn als eine Autorität anführend. Als Zeitgenossen und unmittelbare Nachfolger sind folgende zu nennen:

1. Hieronymus de Moravia, gehört ungefähr der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts an. Er ist in Mähren geboren, wurde Prediger-Mönch und trat später in das Kloster des H. Jakob zu Paris. Man kann ihn nicht eigentlich einen selbständigen Schriftsteller über Musik nennen; er war vielmehr ein kenntnisreicher Kompilator, welcher ein ziemlich umfangreiches Buch über alle Teile der Musik aus den verschiedensten Schriftstellern zusammengetragen hat. Es führt den Titel: *Tractatus de musica compilatus a Hieronymo Moravo ordinis praedicatorum*. Das Ganze ist abgedruckt in Coussemaker *Scriptores* I, S. 1 bis 154*). In diesem Sammelwerk hat Hieronymus folgende drei die Mensuralmusik

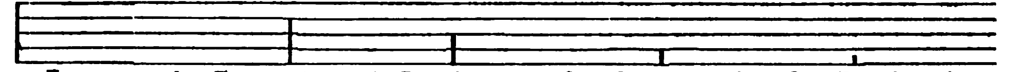
*) Der vollständige Titel der Coussemakerschen Sammlung lautet: *Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a Gerbertina alteram collegit nuncque primum edidit E. de Coussemaker Parisiis, T. I*, 1864; *T. II*, 1867; *T. III*, 1869. *T. IV* erschien 1876 und enthält die theoretischen Werke des *Joh. Tinctoris*, die Schrift des *Sim. Tunstede*, die Gesangsmethode des *Joh. Gallicus* († 1473), einen Traktat des *Anton. de Luca* und den eines *Anonymus*. Ich werde die Sammlung als *Coussem. Ss.* zitieren.

behandelnden Schriften aufgenommen: a) *Joannis de Garlandia de musica mensurabili positio (Coussem. Ss. I. S. 97—117).* Der Verfasser muß ein jüngerer Zeitgenosse des Hieronymus gewesen sein; er war Lehrer an der Pariser Universität. b) *Franconis ars cantus mensurabilis* (*ebd. S. 117—136*). c) Ein kleineres Werkchen eines gewissen Petrus Picardus, ohne besondern Titel, welches Coussemaker einfach *Musica mensurabilis* benannt hat (*ebd. S. 136—139*).

2. Walter Odington, ein Benediktiner-Mönch zu Evesham in der Mitte des 13. Jahrhunderts unter der Regierung des Königs Heinrich III. von England, hat ein umfangreiches Werk über Musik geschrieben: *Fratris Walteri Odingtoni monachi Eveshamiae de speculatione musices partes sex* (*Coussem. I. S. 182—250*). Von den sechs Teilen handelt nur der letzte in achtzehn Kapiteln über Mensuralmusik. Wir finden hier besonders die Modus-Lehre weitläufig besprochen.

3. Aristoteles. Zu den ältesten Schriften über Mensuralmusik müssen wir den *Tractatus de musica* eines gewissen Aristoteles rechnen. Dieses Schriftchen, welches uns jetzt in *Coussem. Ss. I. S. 251—281* von neuem zugänglich gemacht worden ist, wurde früher fälschlich dem *Beda venerabilis* zugeschrieben, welcher in einer Zeit lebte, in welcher von Mensuralmusik noch keine Rede sein konnte, (er ist 672 geboren, 735 gestorben). Dennoch haben die älteren Ausgaben der Werke des *Beda venerabilis* durch einen Irrtum jenen *Tractatus de musica* aufgenommen, und zwar mit einem anderen kleinen Schriftchen über den Choralgesang, welches wahrscheinlich auch dem Aristoteles zuzuschreiben ist. Die Musikhistoriker des vorigen Jahrhunderts (Forkel, Burney, Hawkins, Martini) erkannten aber sehr bald an dem auf die Mensuralmusik bezüglichen Inhalt, daß es eine Unmöglichkeit sei, daß Beda selbst den Traktat geschrieben habe. Aus diesem Grunde haben sie ihn überall als Pseudo-Beda zitiert, was auch heutzutage noch oft geschieht. Bottée de Toulmon machte aber darauf aufmerksam, daß Joh. de Muris häufig die Schrift eines gew. Aristoteles zitiert, welche wörtlich mit jener des Pseudo-Beda übereinstimmt. Dies ist die Veranlassung, daß man jetzt die früher als Pseudo-Beda zitierte Schrift einem gew. Aristoteles zuschreibt. Der Verfasser sagt, daß es sechserlei Noten gebe, von denen immer je zwei in der Figur übereinstimmen, *quarum binae et binae semper sunt affines, in forma et quantitate consimiles*, nämlich 1) die *Longa perfecta* und 2) die *Longa imperfecta;* beide haben die Gestalt eines Quadrats mit einem abwärtsgehenden Strich an der rechten Seite; — 3) die *Brevis recta* und 4) die *Brevis altera;* beide haben die Gestalt eines Quadrats ohne Strich; — 5) die *Semibrevis major* und 6) die *Semibrevis minor*; beide haben die Gestalt eines schräggestellten

Vierecks. Forkel hielt letztere (Allgem. Gesch. II. S. 291) irrtümlich für die *Minima* und gibt ihr einen Strich, obgleich der Verfasser ausdrücklich von ihr das oben von allen Paren Gesagte wiederholt: *tenens affinitatem in forma et quantitate praecedentis.* Abweichend von Franco von Cöln ist Aristoteles im Gebrauch der Pausen; er nimmt nämlich für die dreizeitige Pause einen Strich an, welcher vier Zwischenräume durchläuft, usf. wie das Beispiel zeigt:



Longa perf. Longa imperf. Brevis recta. Semibrevis major. Semibrevis minor.

4. Ein weniger bedeutender Schriftsteller dieser Zeit ist Johannes Ballox, welcher uns eine *Abreviatio magistri Franconis* hinterlassen hat. Dieselbe enthält die ganze Franconische Lehre auf vier Seiten zusammengedrängt und ist bei Coussemaker *Ss. I. S. 292—296* zu finden.

5. Robert de Handlo, ein Engländer, welcher im Jahre 1326 einen Traktat über Mensuralmusik geschrieben hat (*Coussem.. Ss. I. S. 383—403*). Er beginnt mit den Worten: *Incipiunt regulae cum maximis Magistri Franconis, cum additionibus aliorum musicorum, compositae a Roberto de Handlo.* Der Verfasser führt uns in diesem Werke hauptsächlich die Lehrsätze Francos vor; dann bringt er aber, wo er anderer Meinung ist, und wo im Laufe der Zeiten (denn er hat ungefähr hundert Jahre später als Franco gelebt) eine Änderung und Erweiterung eingetreten ist, seine Ansicht dagegen. Auch andere Musiker seiner Zeit zieht er mit ihren Lehren in seine Betrachtung, wie den Petrus de Cruce, von dem wir einen *Tractatus de tonis* besitzen; ferner den schon genannten Johannes de Garlandia, ferner einen gewissen Petrus le Viser, einen Admetus de Aureliana (sic!) und einen Jacobus de Navernia. In dem Werk des Robert de Handlo ist von besonderer Wichtigkeit, was er über die *Plica* vorbringt. Er streitet vielfach in diesem Punkt gegen den Franco, eine neue Lehre bringend, nach welcher die Noten durch einen aufwärtsgehenden Strich um einen halben Ton erhöht werden sollen. Diese Noten nennt er *Notae erectae, quia ubicunque inveniuntur per semitonium eriguntur.*

Die bis jetzt genannten Schriftsteller reichen ungefähr bis zum Anfang des vierzehnten Jahrhunderts. Aus dieser Zeit (von Franco bis zirka 1300) gibt es nun noch verschiedene anonyme Traktate, von denen uns Coussemaker eine Anzahl zugänglich gemacht hat. Einige finden wir in seiner *Histoire de l'harmonie au moyen âge* (*Paris 1852*), andere im I. Bande seiner *Scriptores.* Von diesen nenne ich einige:

a) *Quaedam de arte discantandi (Hist. S. 274—294).* In diesem Schriftchen stimmen ganze Sätze wörtlich mit Francos *Ars cantus mensurabilis* überein. — b) *De arte discantandi (Hist. S. 259—273)* — c) *Tractatus de discantu*, ein unbedeutendes Schriftchen, welches oft wörtlich mit der *Abreviatio* des Joh. Ballox übereinstimmt (*Ss. I. S. 303—319*) — d) *De cantu mensurabili*, ebenfalls ohne Bedeutung (*Ss. I. S. 319—327*). — Von großer Wichtigkeit ist dagegen e) *De mensuris et discantu (Ss. I. S. 327—365).* Wir haben diese Schrift schon oben zitiert, da sie wertvolle geschichtliche Notizen enthält.

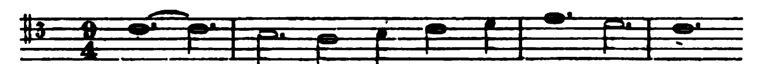
Zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts ungefähr erweiterte sich die Notenschrift nun dahin, daß man nicht allein die *Brevis* für die Kürze gebrauchte, sondern daß man dieses Verhältnis von Länge und Kürze auch durch kleinere Notengattungen ausdrückte, ganz in derselben Weise, wie wir heutzutage den $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ Takt schreiben. Im Grunde unterscheiden sich diese sogenannten Taktarten bei uns nur durch die Schreibweise. — Dem entsprechend haben die Alten für *Longa* und *Brevis* späterhin auch *Brevis* und *Semibrevis* (=) gesetzt. Nachdem dies geschehen, bedurfte man natürlich für die ursprüngliche *Semibrevis* einer neuen kleineren Notengattung und erfand die *Minima.* Hierauf konnte man nun wieder *Semibrevis* und *Minima* für Länge und Kürze setzen und erfand die *Semiminima.*

In derselben Weise aber, wie man die kleineren Notengattungen anwandte, konnte man auch zu den größeren greifen und Länge und Kürze durch *duplex longa* und *Longa* ausdrücken: — ⏑ = . In diesem Falle erhielt dann die *duplex longa* den Namen *Maxima*, und die Noten, wie wir sie zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts finden, sind folgende:

Maxima Longa Brevis Semibrevis Minima Semiminima.

Dadurch nun, daß man nicht allein die *Longa*, sondern auch die anderen Notengattungen (*Maxima*, *Brevis* und *Semibrevis*) als ganze Taktnote gebrauchen konnte, kam es, daß auch diese Notengattungen dreiteilig gemessen und durch eine folgende der nächst kleineren Gattung imperfekt oder zweiteilig gemacht werden konnten. Hierüber drückt sich H. de Zeelandia im 14. Jahrhundert folgendermaßen aus: »Was in drei gleiche Teile teilbar ist, kann auch von seinem Dritteil imperfiziert werden; und die imperfekt machenden (Noten) können vor oder hinter jene Note gesetzt werden.« (*Et quotiescum quid potest dividi in tres partes aequales*, *toties potest imperfici ab illa tertia parte. Et imperficientes possunt praeponi vel postponi illi*, *quae imperficitur.* (Siehe Ambros II. S. 373.)

Hierdurch hatte die Notenschrift eine wichtige Erweiterung erfahren; denn es wurde nun möglich, auch diese rhythmische Änderung der Noten:



mit Mensuralnoten zu schreiben,



was zu Francos und der ältesten Mensuralisten Zeiten unmöglich war. — In diese Zeit fällt nun auch natürlicherweise die erste Einführung von Taktzeichen durch Joh. de Muris und H. de Zeelandia. Denn bei der größeren Anzahl der Notengattungen und da man diese oder jene Notengattung als ganze Taktnote ansehen konnte, und da ferner die kleineren Notengattungen oft zweiteilig gemessen werden sollten usw., so war es nicht möglich, den Wert der Noten allein aus ihrer Stellung zu erkennen. Die Zeichen selbst übergehe ich und will nur bemerken, daß aus dieser Zeit bereits die Ausdrücke *Modus major* für das Maß der *Maxima*, *Modus minor* für das Maß der *Longa*, *Tempus* für das Maß der *Brevis* und *Prolatio* für das Maß der *Semibrevis* entstanden sind. Die Notation war aber noch durchgehends schwarz und die von mir jetzt zu nennenden Schriftsteller des 14. Jahrhunderts haben die weiße Notation noch nicht gekannt.

1. Marchettus von Padua lebte in der zweiten Hälfte des 13. und anfangs des 14. Jahrhunderts. Seine Schrift *Pomerium in arte musicae mensuratae* scheint er 1309 vollendet zu haben. Sie ist ein sehr schwer verständliches, weitläufiges, mit abgeschmackten Vergleichen und unnützen Widerlegungen fingierter Einwendungen angefülltes Buch. Ein Abdruck desselben ist im dritten Bande der Gerbertschen *Scriptores* zu finden; diese Ausgabe hat aber den Mangel, daß die Notenbeispiele zum größten Teil gänzlich korrumpiert sind. Von größerer Bedeutung als der eben genannte ist

2. Johannes de Muris. Seine Werke sind bei Gerbert und zum Teil auch in Coussemakers *Scriptores* zu finden.

3. H. de Zeelandia. Von diesem Schriftsteller hat Ambros einen handschriftlichen Traktat benutzt; ferner bringt uns Coussemaker *Ss. III. S. 113* einen kleineren Traktat *De perfecto et imperfecto.* — Diese drei genannten sind die wichtigsten Schriftsteller aus dem 14. Jahrhundert.

Johannes Hanboys und Prosdocimus de Beldemandis gehören schon dem 15. Jahrhundert an und bezeichnen den Übergang von der schwarzen zur weißen

Notation. Werke von beiden sind bei Coussemaker *Ss.* zu finden. Nach dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts sehen wir die weiße Note allgemein verbreitet, wenn auch einzelne Komponisten vielleicht die veralteten schwarzen noch eine zeitlang mögen beibehalten haben. *) Durch die weiße Schrift wurde nun die zweiteilige Messung allgemein die gebräuchlichere; es änderte sich der Wert der Noten aber auch dahin, daß man die *Longa*, die damals in zwei oder drei *Tempora* zerfiel, für gewöhnlich nicht mehr an Stelle des ganzen Taktes setzte, sondern hierzu die kleinere *Brevis* erhob. Um aber die Geltung und das zwei- oder dreiteilige Maß der einzelnen Notengattungen genau angeben zu können, erfand man (wie ich bereits angedeutet habe) Zeichen, welche den Anfängen der Gesänge vorgeschrieben wurden.

---

*) Siehe 1. Heft der Bausteine für Musikgeschichte, Wilh. du Fay. Von Fr. Haberl. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1885.

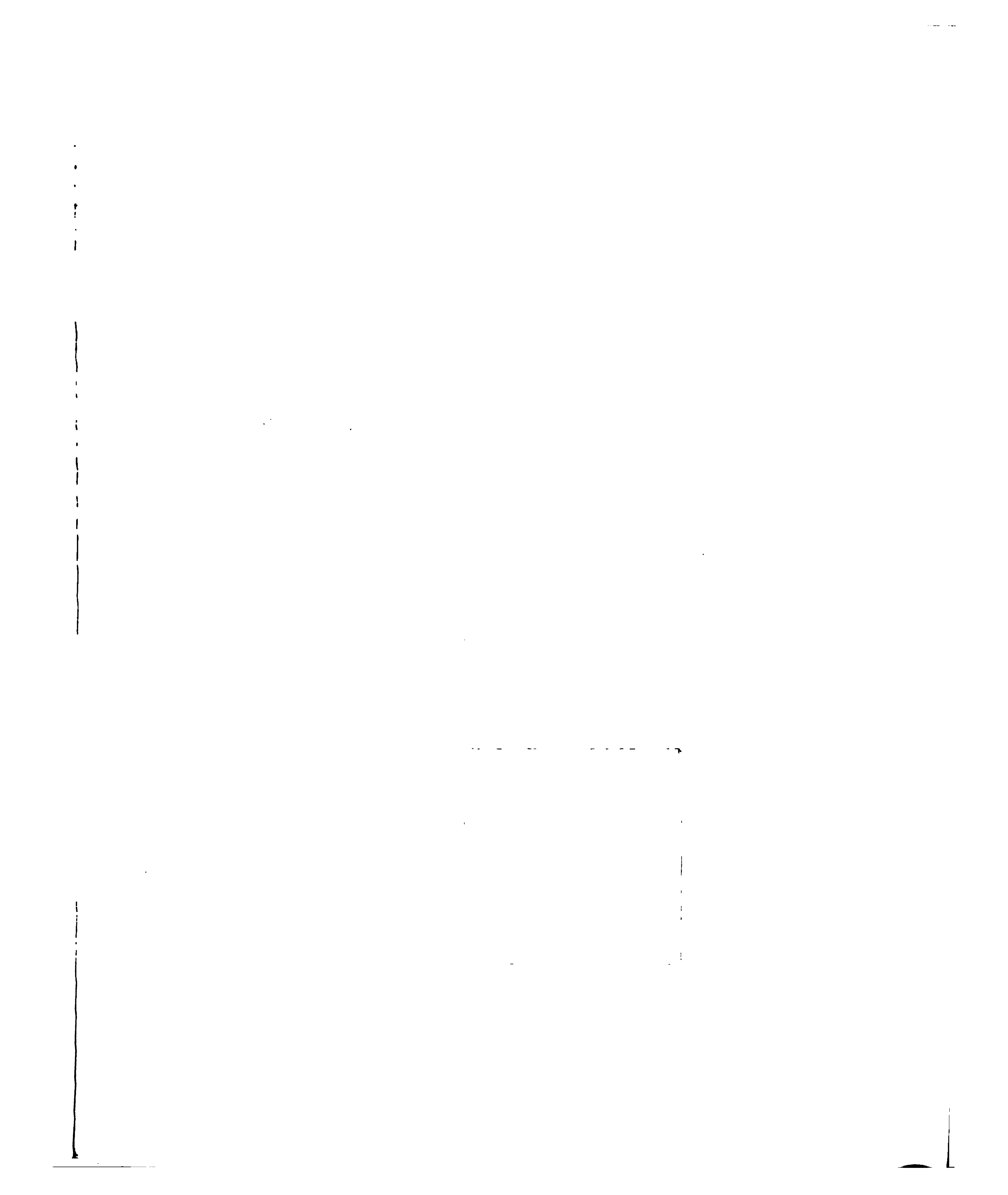
Namen-Register.

To avoid fine, this book should be returned on
or before the date last stamped below

AUG 9 1967

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

ERNEST E. GOTTLIEB
- BOOKS -
MUSICAL LITERATURE
Beverly Hills



MUSIC
LIBRARY

ML 174 .B442 ed.2 C.1
Die mensuralnoten und taktzeic
Stanford University Libraries
3 6105 042 470 133

NOV 1 1967
Nov 29

DEC 27 1967

SEP 24 2001

ML174
B442
ed.2